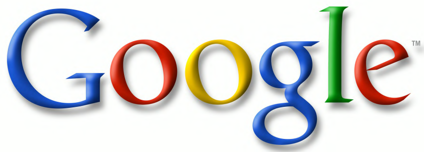


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

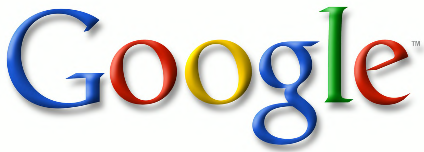
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

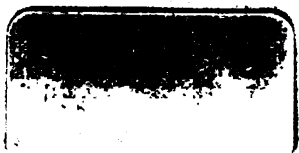
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FL 112V 2



TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE.

FA 261.1.15

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
HUGO MÜNSTERBERG
MARCH 15, 1917

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

Dr. WILHELM LÜBKE,
Professor der Kunstgeschichte am eidgen. Polytechnicum in Zürich.

Zweite, durchgesehene Auflage.

Mit 368 Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1864.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

MEINEM

LIEBEN FREUNDE

OTTO ROQUETTE

ZUGEEIGNET.

Vorwort

zur zweiten Auflage.

Als ich im Februar 1860 den »Grundriss der Kunstgeschichte« abschloss, sprach ich Ziel und Absicht dieses Buches also aus:

»Seit mehreren Jahren beschäftigte mich der Gedanke, eine Darstellung der Geschichte der bildenden Künste zu versuchen, welche nur das Wesentliche, die grossen Grundzüge des Entwicklungsganges ins Auge fassen und in einfach klarer Schilderung vorführen sollte. Ich wünschte ein Buch zu schreiben, das auf das Studium der umfassenden Werke Kugler's und Schnaase's vorbereiten, zugleich aber auch Denen, welche nicht die genügende Musse für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte. Als Resultat dieser Pläne und Erwägungen entstand der „Grundriss der Kunstgeschichte."

»Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, dem gebildeten Leser zu einem tieferen Verständniss der Kunst und ihrer Werke zu verhelfen, ihm einen Ueberblick des ganzen Entwicklungsganges zu gewähren, ihm den historischen Verlauf der Kunstbewegung in übersichtlichem Grundrisse zu zeigen, aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhenpunkte der Kunstentfaltung in volles Licht zu setzen und in ausgeführter Darstellung zu betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Ueberganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeineren Zügen angedeutet werden sollten. Besonders aber ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsre Tage erstrecken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die grossen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen.«

Bei der neuen Auflage, die rasch nothwendig geworden, habe ich danach gestrebt, den Text im Ganzen möglichst unberührt zu lassen, ihm aber in formeller wie sachlicher Beziehung jede wünschenswerthe Verbesserung zu geben. Was neuere Untersuchungen und eigene fortgesetzte Studien als unzureichend oder irrig herausstellten, ist geändert und die Darstellung nach Kräften abgerundet worden. Die Ergebnisse wiederholter Reisen durch Deutschland, Frankreich und nach London wurden berücksichtigt, und man wird z. B. finden, dass die gothischen Denkmale Frankreichs und die Schätze der Londoner Nationalgalerie ausreichendere Würdigung erfahren haben.

Von den Illustrationen ist das, was ungenügend erschien, entfernt und durch Besseres ersetzt worden; ausserdem wurde eine Reihe vorzüg-

licher Abbildungen nach Hauptwerken der Kunst neu hinzugefügt, so dass die Anzahl der Holzschnitte sich von 349 auf 368 gesteigert hat. Darunter befinden sich Werke wie Lionardo's Vierge au basrelief, Michelangelo's Carton von Pisa, Sebastian del Piombo's Auferweckung des Lazarus, Rafael's Sposalizio und Verklärung Christi, Tizian's Petrus Martyr u. A. Um aber neben dieser reichen Auswahl ein noch umfassenderes Material der Anschauung darzubieten, hat die Verlagshandlung eine »Volksausgabe der Denkmäler der Kunst« veranstaltet, welche darauf angelegt ist, den Lesern des »Grundrisses« eine weitere bildliche Darstellung der wichtigsten und schönsten Denkmale vorzuführen. So darf ich mich der Hoffnung hingeben, dass meine Absicht, Sinn für die Kunstgeschichte und Freude an den Kunstwerken in immer weitere Kreise zu verbreiten, noch besser erreicht werde. Zielt doch meine ganze Darstellung darauf hin, das geistige Leben der Völker, wie es sich in den Schöpfungen der bildenden Künste spiegelt, zum Verständniss zu bringen. Wer möchte bezweifeln, dass dies Studium eine nothwendige Ergänzung der allgemeinen Geschichte, ein wichtigster Zweig der Kulturgeschichte ist?

Schliesslich einige nachträgliche Berichtigungen. Die »merkwürdig frühe« Jahrzahl 1417 (Seite 644, Zeile 23 v. oben, wo durch einen Druckfehler 1517 steht) an dem Frankfurter Bilde von Peter Christophsen, erklärt sich aus einer Retouche, welche das Gemälde erlitten hat. Es bleibt jetzt wohl kein Zweifel, dass 1437 oder 1447 zu lesen ist. Vgl. le Beffroi. Bruges 1863. Tom. I. p. 239 und Otto Mündler im belgischen Journal des beaux arts 1863 p. 126.

Als Todesjahr Hans Holbeins habe ich auf S. 656, nach dem kürzlich in London aufgefundenen Testament des Künstlers, 1543 angegeben. Das Testament, welches W. H. Black in den Registern von S. Paul gefunden,

datirt vom 7. October 1543. In einer hinzugefügten Notiz vom 29. November desselben Jahres wird des Künstlers als kürzlich verstorben (»nuper defuncti«) Erwähnung gethan. Vgl. Archaeologia, London 1863. Vol. XXXIX.

Auf S. 671 endlich wird von Portraits des Alonso Sanchez Coello im Louvre gesprochen, welche sich dort nicht mehr befinden.

Zürich, 15. November 1863.

W. Lübke.

INHALT.

EINLEITUNG.

ERSTES BUCH.

Die alte Kunst des Orients.

ZWEITES BUCH.

Die klassische Kunst.

Erstes Kapitel. Die griechische Kunst.

Drittes Kapitel. Die römische Kunst.

DRITTES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

Erstes Kapitel. Die altchristliche Kunst.

VIERTES BUCH.

Die Kunst der neueren Zeit.

Verzeichniss der Illustrationen.

EINLEITUNG.

Ursprung und Anfänge der Kunst.

Aus der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen strebt der Mensch nach Erkenntniss der geistigen Gesetze, die den innern Zusammenhang bedingen. Nur im Verständniss der tiefen Nothwendigkeit eines solchen weiss er in der scheinbaren Willkür des Einzelnen Ruhe und Klarheit des Ueberblicks zu behaupten, in der Reihenfolge von Lebensformen, wie sie die Geschichte der Menschheit bietet, die fortschreitende Entwicklung der Idee, des geistigen Inhalts zu erfassen. Wenn irgendwo, so ist dies auf dem Gebiete der Kunst unerlässlich, da in ihren Werken der Charakter der Völker und der Jahrhunderte zur sinnlichen Erscheinung gelangt. Die Frage nach dem Ursprung der Kunst ist daher eine naheliegende.

Dieser Ursprung ist aber nicht so leicht nachzuweisen, weil er überall, wenn auch oft durch die Erzeugnisse späterer Kultur verwischt, in ähnlicher Weise stattgefunden hat, wie er noch jeden Tag bei unentwickelten Völkern angetroffen wird. Die Zeit dieses Entstehens ist also ebenso unbestimmt, wie der Ort. Für das eine Volk hat die Geburtsstunde der Kunst vor Jahrtausenden geschlagen, für das andre ist sie noch nicht gekommen. Nur soviel ist gewiss, dass in den ersten Regungen des Triebes zur Kunst unter allen Zonen wie zu allen Zeiten eine merkwürdige Uebereinstimmung beobachtet wird. Es ist die ursprüngliche Universalsprache der Menschheit, deren Spuren wir auf den Inseln der Südsee, wie an den Gestaden des Mississippi, bei den alten Kelten und Skandinaviern, wie bei

den Helden Homers und im Innern Asiens begegnen; nur kommt diese Sprache nicht über das erste Stammeln hinaus. Der Mensch liegt noch zu sehr in den Fesseln der umgebenden Natur, wagt noch zu wenig über ihre nächsten Bedingungen hinauszugehen, als dass er sich zu Gebilden von individueller Freiheit erheben könnte. Daher tragen diese primitivsten Werke mehr das Gepräge allgemeiner Naturnothwendigkeit, als den Stempel geistig bewussten Schaffens. Je weiter die Menschheit im Laufe der Zeiten fortschreitet auf der Bahn der Entwicklung, desto schärfer treten die Unterschiede der Einzelnen hervor, desto reicher wird die Fülle mannichfach besondrer Charaktere.

Die einfachste Urform, welche der erwachende Trieb zur Kunst hervorbringt, ist der künstlich aufgeworfene Hügel (tumulus), der die Grabstätte eines gefallenen Helden bezeichnet, oder auch ein mächtiger, durch vereinte Anstrengung Vieler aufgerichteter Steinblock, roh, wie das Gebirge ihn lieferte oder urweltliche Fluthen ihn zurückgelassen haben. Hier unterscheidet sich das Menschenwerk kaum von den zufälligen Bildungen der Natur; nur die inneren Beziehungen, die der Mensch willkürlich damit verknüpft, geben ihm eine Bedeutung. Auch die oft zahlreichen Zusammensetzungen solcher Felsblöcke, die Steinkreise, die Felsgrotten, die tischartigen rohesten Altarformen, die man häufig trifft (Fig. 1), erheben sich kaum über die unterste Stufe.[1] Doch beginnt hier schon, durch die Ausdehnung solcher Anlagen oder die Kolossalität der Steine und die Seltsamkeit ihrer Stellungen und Verbindungen, ein geistiger Eindruck bei ihrem Anschauen sich des Gemüthes zu bemächtigen. Der Schauer des Geheimnissvollen, Gewaltigen, ja selbst des Schreckhaften ergreift uns mit jenem Wehen, durch das die Ahnung der Gottheit in unentwickelten Naturvölkern sich ankündigt. Auch gibt sich hier zuerst ein Streben nach Zusammenhang und Gleichmaass, nach Composition und einer gewissen Harmonie zu erkennen. Zwei gewaltige Steinblöcke werden aufgerichtet, und ein dritter legt sich als erhöhte Platte über sie. Eine Anzahl solcher Verbindungen wird zu einem, ja zu mehreren weiten Kreisen an einander gereiht, und der Mittelpunkt des Denkmals bedeutsam hervorgehoben. So die berühmten Steinkreise (Stonehenge) bei Salisbury. Doppelreihen von aufgerichteten



Fig. 1. Keltisches Monument.

[1] Vgl. Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges etc. (Stuttgart. Ebner und Seubert. II. Aufl.) Taf. 1 und *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

Steinen führen zu der Kultusstätte hin, wie bei dem grossen Denkmal zu Abury. Auch die Grabkammern werden in ähnlicher Art gebildet, indem mehrere jener Verbindungen sich dicht an einander schliessen. Ja, noch einen Schritt weiter thut auf jenen ersten Stufen schon der Trieb zur festen, monumentalen Construktion, wenn er die unter Fels- oder Erdhügeln eingeschlossenen Grabkammern dadurch sichert, dass er die auf einander gethürmten Steinschichten nach oben immer weiter vorkragen lässt, so dass zuletzt eine Art von Wölbung entsteht. Andere Kammern haben in naiverer Weise sich dadurch gebildet, dass je zwei Steinplatten nach Art der Sparren eines Daches schräg gegen einander gelehnt wurden (Fig. 2).



Fig. 2. Altgriechisches Grab.

Als eine weitere Stufe der Entwicklung können uns die alten Denkmäler Amerika's gelten.[1] Obwohl sie ihrer glänzendsten Entfaltung nach erst in die Zeiten unsres späten Mittelalters fallen, bezeichnen sie doch eine primitive Stufe künstlerischen Schaffens, welche von anderen Nationen in ähnlicher Weise vielleicht in grauer Vorzeit schon durchgemacht wurde. Die Denkmäler Peru's, Zeugen des einst mächtigen Reiches der Incas, haben einen noch entschieden strengen Charakter. Die Spuren der gewaltigen Strasse, welche in weiter Ausdehnung mit kühner Besiegung der ausserordentlichsten Terrainschwierigkeiten das Land durchzog, setzen

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 2 u. 3. — *J. D. von Braunschweig*, über die alt-amerikanischen Denkmäler. Berlin 1840. — *Lord Kingsborough*, Antiquities of Mexico. — *Stephens*, Incidents of travel in Central America etc. 2 vls.

neuere Reisende in Staunen. Andere Reste bekunden eine Vorliebe für Terrassenanlagen und eine Anwendung des auch bei andern Urvölkern auf der ganzen Erde heimischen sogenannten cyklopischen Mauerwerks, d. h. Mauern, die aus sorgfältig in einander gepassten und in den Zwischenräumen mit kleineren Stücken gefüllten, unregelmässig geformten Steinblöcken bestehen. Die Thüröffnungen zeigen eine durch Ueberkragung entstandene pyramidale Verengerung nach oben. In Mexiko und Central-Amerika kommt, vorzüglich unter der Herrschaft der kriegerisch mächtigen Azteken, die Kunst zu derjenigen Höhe, welche der Geist der amerikanischen Urstämme zu erreichen vermochte. Die steinernen Ueberreste jenes in seiner Art hoch entwickelten Volkes geben noch jetzt sprechende Beweise von der Unfähigkeit desselben, aus sich heraus eine reinere Kultur zu erzeugen. Wir finden bei ihnen die unter allen Zonen uranfängliche Gestalt des Denkmals zu einer festen Form ausgeprägt, die hier den Typus einer in mehreren Terrassen aufsteigenden Stufenpyramide annimmt. Weite, mit Mauern umschlossene Hofräume und die Wohnungen der Priester standen damit in Verbindung und bildeten ein complicirtes Tempelganze, die sogenannten Teocalli's (Fig. 3). Breite Treppen führten auf die Höhe der Plattform, wo dem scheusslichen Kriegsgotte Huitztilopochtli die gefangenen Feinde geschlachtet wurden. Zahlreiche Denkmale dieser Art finden sich zu Xochicalco, Papantla, Guatusco, Tehuantepec und an anderen Orten.



Fig. 3. Teocalli von Guatusco.

An diesen in mehr oder minder bedeutenden Resten erhaltenen Werken lässt sich zugleich die primitivste Ausbildung eines zweiten Triebes, des Sinnes für Schmuck und Putz, für Ornamentik, erkennen, der zu dem

erwachten Bedürfniss nach monumentalen Denkmälern bald sich zu gesellen pflegt. Zweierlei dient hier der schaffenden Phantasie zur Anregung. Erstlich die Gebilde der ursprünglichsten Technik, des Flechtens, durch welche die Kleidung, die Zeltwände, Teppiche und Decken bereits bei den frühesten Hirtenvölkern hergestellt werden. Zweitens die Nachahmung des Pflanzen- und Thierlebens. Die Ornamente der ersteren Art sind durchweg von reicher, geschmackvoller Erfindung und zierlicher Ausführung; in ihnen offenbaren sich vielfach, z. B. in jener bandartigen Verschlingung des bei allen Völkern vorkommenden Mäanders, Motive bildnerischer Art, die dem Menschengeschlecht als ureigenthümliches Erbtheil gegeben worden sind. Sie verbinden sich zeitig mit den Werken der Architektur, zunächst freilich in üppiger Ueberladung, ohne Klarheit, Gesetz oder Gliederung, so dass sie nicht selten wie Teppiche die Flächen ganz überdecken und die Construktion verhüllen. Auch hiefür sind manche der späteren mexikanischen Monumente, namentlich die zu Uxmal, bezeichnend.



Fig. 4. Kopf von Tiaguanaco.

Hand in Hand mit diesen primitiven Versuchen eines Denkmalbaues gehen die ersten schwachen Bestrebungen nach bildnerischem Schaffen. Von dem Bedürfniss seiner beschränkten sinnlichen Auffassung getrieben, trachtet der Mensch, sobald ihm das Walten höherer Mächte kund geworden ist, sich ein Denkzeichen aufzurichten, an das er die Verehrung der Gottheit knüpfe. Zuerst begnügt er sich mit einem rohen Denkpfeiler, dessen mächtige Gestalt ihm als Symbol des geheimnissvoll geahnten höchsten Wesens gelten muss. So wächst Architektur und Plastik aus derselben Wiege hervor. Allmählich aber sucht der Mensch ein bestimmteres Bild seiner Gottheit zu gewinnen; er leiht ihr die eignen Züge, nur dass er sie theils aus Ungeschick, theils im dunklen Triebe nach dem Gewaltigen, Ungeheuerlichen in's Seltsame, selbst in's Monströse verzerrt. Auch dafür zeigen sich in den Denkmälern von Amerika lehrreiche Beispiele,[1] wie der unter Fig. 4 abgebildete kolossale Kopf von Tiaguanaco am Titicaca-See in Peru.

Mit diesen ersten Versuchen, die unter allen Zonen gemacht worden

[1]) Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 3.

sind, hebt überall das künstlerische Streben der Völker an. Den geheimnissvollen Drang nach der Kunst haben alle, sobald sie einen gewissen Punkt der Kultur erreichen und die Sehnsucht in ihnen erwacht, das dunkel Geahnte sich zu versinnlichen oder ein dauerndes Zeugniss, ein Denkmal des eignen Daseins zu hinterlassen. Wie nun in den einzelnen Völkergruppen die geistige Anlage, die äusseren Verhältnisse, die Natur des Landes, der forttreibende Zusammenhang menschlicher Entwicklung jenen künstlerischen Trieb zu mannichfacher Entfaltung, zu allmählichem Keimen, Wachsen und zu herrlicher Blüthe gebracht hat, das soll die Kunstgeschichte zeigen.

ERSTES BUCH.

DIE ALTE KUNST DES ORIENTS.

ERSTES KAPITEL.

Die Kunst des östlichen Asiens.

A. INDIEN.

1. Land und Volk.

Vom Himalaya, dem höchsten Gebirgsstock der Erde, der mit seiner grossartigen Gletscherwelt in einer Ausdehnung sich hinzieht, die ungefähr der Länge Scandinaviens gleich kommt, dacht sich in mächtiger Terrassengliederung ein Land ab, das in compakter Masse südwärts vorspringend mit zulaufender Spitze sich in das Indische Meer hinausstreckt. Diese grosse Halbinsel, die vom Nordende bis zum südlichsten Vorsprunge, dem Cap Comorin, eine Ausdehnung umspannt, wie die vom Gestade der Ostsee bis zur äussersten Südspitze Griechenlands, ist durch ihre Naturlage zu einem fest in sich abgeschlossenen Kulturleben vorbestimmt. Durch die Felsenwälle des Himalaya von den nördlichen Ländern getrennt, nach West und Ost von den mächtigen Strömen des Indus und Brahmaputra eingefasst, drängt sich das ungeheure Gebiet Vorderindiens zu einer Ländermasse zusammen, die nur durch ein überreiches Netz von Strömen gegliedert wird. Unter ihnen ist an Kulturbedeutung der wichtigste der heilige Strom des Ganges, der sammt seinem grossen Nebenstrom, dem Djumna, aus den Eisfeldern des Himalaya herabstürzt und von Allahabad an in vereinigtem Laufe seine Fluthen in hundert Mündungen in den Busen von Bengalen ergiesst.

Wie überall in der ältesten Geschichte der Menschheit eine höhere Kulturentwicklung zuerst an den Lauf mächtiger Ströme sich anknüpft, so auch hier. Die alte Herrlichkeit des Hindureiches erblühte vor Allem in dem vom Ganges und Djumna eingeschlossenen Mittelstromland, dem geweihten Duab; hier lagen bereits im 12. Jahrhundert v. Chr. die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Herrscher, Hastinapuras, Indraprasthas

und Madura, und weiter abwärts am Ganges Palibotra, Riesenstädte, deren Umfang, Reichthum und Pracht schon das altindische Epos zu rühmen weiss. Kein Wunder, wenn die Natur des Landes in frühster Zeit gleichsam von selbst ein Kulturleben von seltner Fülle und Pracht erzeugte. Kein Land der Erde entfaltet unter den Tropen eine gleiche Ueppigkeit der Triebkraft, die allein in dem nördlichen Theile, dem eigentlichen Hindostan, die Lebenserscheinungen aller Zonen, vom starren Eis und dem spärlichen Moos der Gletscherwelt bis zu dem wuchernden Schlinggewächs und den majestätischen Palmen der Tropen vereint. Unter der glühenden Sonne des Wendekreises entwickelt der wasserreiche Boden eine nie geahnte Fruchtbarkeit, dem Menschen in verschwenderischer Fülle alle Bedingungen des Daseins mühelos entgegen tragend, aber auch mit der überströmenden Gewalt ihrer Triebkraft den Geist unrettbar bestrickend und betäubend.

Es konnte nicht fehlen, dass das Uebergewaltige, Wunderbare im Leben der Natur den Sinn der Menschen gefangen nahm, die Thätigkeit der Phantasie unendlich erregte, sie mit den glänzendsten Bildern erfüllte und dem Dasein den Charakter ruhigen Beharrens, schwelgerischen Geniessens aufprägte. Damit verband sich ein tiefes Versenken in die Geheimnisse des natürlichen Lebens, eine schwärmerische Hingabe an die heimische Umgebung und ein Hang zu grübelnder Spekulation. Ersteres vergegenwärtigen oft mit hohem poetischen Reiz die alten Dichtungen des Volkes, ja das Gefühl sanfter Schwärmerei, wie es in Kalidasa's Sacontala lebt, verräth eine Tiefe und Innigkeit des Natursinns, die den übrigen Völkern des Alterthums fremd ist. Wie aber das Naturleben Indiens voll schroffer Wechsel und jäher Uebergänge erscheint, so zeigt sich auch die moralische Welt. Neben der sanften Schwärmerei geht zügellose Ausschweifung her, und mit der zarten Liebe zur Natur contrastirt eine Härte des Sinnes, die ihren schneidenden Ausdruck in der Kastengliederung des Volkes findet. Diese Verhältnisse waren offenbar der Niederschlag grosser geschichtlicher Umwälzungen, die vermuthlich in grauer Vorzeit mit der Eroberung des Landes durch westwärts eingedrungene kaukasische Stämme zusammenhangen. Nicht bloss die unverkennbare Verschiedenheit der Racen, die scharfe Trennung der untergeordneten von den herrschenden Kasten der Priester und Krieger, sondern auch die durch religiöse Satzungen befestigte Verachtung, unter welcher die Erstern seufzen, deuten auf das Verhältniss Unterjochter zu ihren Besiegern. Die kaukasische Abstammung der Letztern ist theils durch die Körperbildung, theils durch ihre Sprache, das Sanskrit, verbürgt, die den östlichsten Hauptzweig des mächtigen, bis über das ganze südliche und mittlere Europa sich ausbreitenden Indo-Germanischen Stammes bildet.

Wie aber ursprüngliche Anlagen erst durch die Besonderheit der klimatischen Verhältnisse und durch den unaufhörlichen Wechselprozess zwischen

Geist und Natur ihr charakteristisches Gepräge erhalten, das zeigen ganz besonders die Hindu. Denn so übermächtig erwies sich hier die Einwirkung der Natur, dass das Volk zu jenem höheren Selbstbewusstsein, wodurch alle geschichtliche Entwicklung bedingt ist, niemals zu gelangen vermochte, und dass es die Schranken eines bloss auf unveränderlich dauernde Zustände gegründeten engen Daseins niemals überschritten hat. Statt des rastlosen Flusses geschichtlichen Werdens sehen wir daher hier nur stagnirende Zustände, asiatischen Despotismus und ein in äusseren Formen erstarrtes religiöses Leben. Die einzige Entwicklung, von der wir wissen, vollzieht sich nur auf religiösem Boden. Dem altheimischen, phantastisch vielgötterigen Volksglauben des Brahmaismus, der durch sein geistloses Formelwesen, seine mechanische Werkheiligkeit und den niederdrückenden Glauben an eine ewige Seelenwanderung den nationalen Geist des Hinduvolkes auf's Tiefste untergraben hatte, stellte sich im Buddhaismus eine geläuterte, menschlichere, innerlichere Auffassung entgegen. Buddha's Auftreten fällt in die Zeit zwischen 600 und 540 v. Ch., und erst mit ihm beginnt ein gesteigertes, tiefer erregtes Geistesleben in Indien. Gegen 250 v. Chr. erobert der Buddhaismus unter König Açoka die Oberherrschaft über das Brahmanenthum, welches erst nach mehreren Jahrhunderten wieder siegreich vorschritt und die Buddhalehre nach den östlichen Inseln und China zurückdrängte, wo noch jetzt gegen dreihundert Millionen diesem Glauben angehören.

Mit dem siegreichen Auftreten des Buddhaismus scheint in Indien ein monumentales Kunstschaffen begonnen zu haben. So weit bis jetzt die Forschung gedrungen ist, will sich die frühere Annahme von dem hohen Alter der indischen Denkmäler nicht bestätigen. Die glänzenden Schilderungen von Palästen und Tempeln in den alten Epen Mahabarata und Ramayana, welche man wohl als Beweis für eine hochalterthümliche indische Baukunst angeführt hat, sind als spätere Einschiebsel nur für Reflexe eines viel jüngeren Kulturzustandes zu halten. Der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung scheint demnach wirklich erst mit dem Buddhaismus anzuheben und gleich in der ersten Epoche in grossartigen Denkmälern eine bestimmte Form zu gewinnen. Diese wird sodann vom Brahmaismus wetteifernd aufgenommen und mit üppigerem Reichthum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert. Selbst als Indien in seiner Erschlaffung dem gewaltsamen Andringen der Muhamedaner erlegen war, als die alten Brahmanenresidenzen vom Erdboden verschwunden den neuen Hauptstädten der Eroberer Platz gemacht hatten, blieb beim Hinduvolke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise in ungestörter Geltung und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüthe, die an seltsamer Phantastik, an schwülstiger Ueberladung hinter der früheren Zeit nicht zurückblieb. Wenn wir trotz dieser Spätstellung

der indischen Werke ihre Betrachtung dennoch dem übrigen Entwicklungsgange der Kunst vorausschicken, so geschieht dies eben aus dem Grunde, weil die indische Kunst in ihrer Isolirung ausserhalb des historischen Zusammenhanges mit anderen Kunstweisen zu stehen scheint, und weil sie den schaffenden Menschengeist noch auf jenen ersten Stufen zeigt, wo die übermächtigen Naturbedingungen allen seinen Lebensäusserungen das Siegel strengster Abhängigkeit und Gebundenheit aufdrücken.

2. Die Architektur der Inder. [1]

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens, dessen Flächenraum dem des gesammten Europa mit Ausschluss von Russland gleichkommt, ist in seinen verschiedenen Bezirken, im eigentlichen Hindostan wie in der Halbinsel des Dekan, in den Felsgebirgen der Ghats wie an der Koromandelküste, im Hochlande Centralindiens wie auf Ceylon und den andern Inseln, in Afghanistan wie in Caschmir mit einer erstaunlichen Fülle von Monumenten bedeckt, deren gemeinsamer Typus, bei mannichfachem Wechsel der Form, durch die beiden grossen indischen Religionssysteme bedingt ist. Was uns von indischen Bauten sich bietet in dieser unerschöpflichen Denkmälerwelt, gehört ausschliesslich religiösen Bestimmungen an und beweist auf's Neue, wie sehr das indische Leben in diesen Anschauungskreis gebannt ist. Die ältesten bekannten Werke sind einige mächtige Säulen, welche

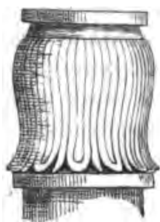


Fig. 5. Kapitäl der Säule von Bhitari.



Fig. 6. Von der Säule zu Allahabad.

König Açoka um 250 v. Chr. im Gangesgebiet bei Allahabad, Delhi und andern Orten als Siegeszeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhaismus errichtet hat. Sie sind sämmtlich von gleicher Beschaffenheit, über 40 Fuss hoch, an der Basis über 10 Fuss im Umfange, mit starker Verjüngung aufsteigend, in ein Kapitäl von geschweifter Form mit niederfallenden Blättern auslaufend, auf welchem als Symbol Buddha's eine Löwen-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 9 u. 10. — *Langlès*, monumens anciens et modernes de l'Hindoustan. 2 Vols. Paris 1821. — *A. Cunningham*, the Bhilsa Topes. London 1852. — *J. Fergusson*, Handbook of architecture. Vol. I. London 1855.

gestalt ruht. Die Kapitälform und noch mehr die zierlichen Blumenornamente des Säulenhalses weisen merkwürdig genug auf westasiatische Einflüsse, die allerdings schon durch den Eroberungszug Alexanders vermittelt sein konnten, und ergeben allem Anscheine nach die überraschende Thatsache, dass der indische Monumentalbau mit auswärts entlehnten Formen beginnt. Wenn dem aber auch so ist, so müssen doch in der früheren indischen Kultur, von der uns allerdings die Anschauung fehlt, bestimmte nationale Kunstformen bereits ausgebildet gewesen sein, die der Buddhaismus alsbald zu monumentaler Bedeutung umzuprägen wusste.



Fig. 7. Thuparámaya-Dagop.

Die Gebräuche dieses Religionssystems heischten vorzüglich zwei Hauptarten monumentaler Anlagen, die Stupa's oder Tope's, Grabhügel, in welchen die Reliquien Buddha's und seiner vornehmsten Schüler und Anhänger aufbewahrt wurden, und die Vihâra's, die als gemeinsame Wohnungen der mönchartig zusammenlebenden Priester dienten. Auch in diesen Formen tritt wieder eine strenge Abhängigkeit von den Bedingungen der umgebenden Natur zu Tage. Der Tope ist nichts als ein einfacher Tumulus, die primitivste Form des Denkmals, die wir kennen, meistens in halbkugelförmiger Erhebung auf terrassenartigem Unterbau aufgeführt, oft von einem natürlichen Hügel kaum zu unterscheiden. Diese Bauten, in sehr verschiedener Grösse aus regelmässigen Quadern errichtet, enthalten eine kleine Kammer für die aufzubewahrenden Reliquien. Daher führen sie auch den Namen Dagop, d. h. körperverbergende. Manchmal macht sich der Trieb

nach höherer architektonischer Gliederung an dieser Urform geltend, entwickelt die Terrasse zu bedeutendem Umfang und ansehnlicher Höhe, gliedert den Rundbau durch Gesimse und freie Ornamente, umgibt das Ganze oft mit einem Kreise schlanker Säulen und fügt eine steinerne Umzäunung mit stattlichen Portalen hinzu. Solcher Stupa's soll König Açoka nicht weniger als 84,000 in den Städten seines Reiches erbaut und in dieselben die Reliquien Buddha's vertheilt haben, eine Nachricht, die in sagenhafter Uebertreibung die Thatsache einer regen Bauthätigkeit bestätigt. Bestimmter lauten die Berichte über die Bauten des Königs Duschtagamani um 150 v. Chr. auf Ceylon. Der von ihm erbaute Mahastupa, d. h. Grosser Stupa, den man in dem Ruanwelli-Dagop zu erkennen glaubt, erreicht trotz seiner theilweisen Zerstörung noch jetzt die Höhe von 140 Fuss auf einer gewaltigen, 500 Fuss breiten Granitterrasse. Von besonders charakteristischer Form ist im Gebiete der alten Residenz Anurajapura der sogenannte Thuparámaja-Dagop, der nur 45 Fuss hoch ist, aber von mehreren Kreisen schlanker, rohrartiger Säulen umgeben wird. Von geringerer Anlage sind auch die Tope's der Centralindischen Gruppe bei Bhilsa, im Ganzen gegen dreissig Denkmale von verschiedenem Umfang, unter denen die beiden Tope's von Sanchi die wichtigsten sind. Der grössere, ungefähr 56 Fuss hoch bei einem untern Durchmesser von 120 Fuss, erhebt sich kuppelförmig in mehreren Absätzen, umschlossen von einer steinernen Umzäunung, die sich mit vier stattlichen, plastisch geschmückten Portalen öffnet. Pilaster bilden die Umrahmung, seltsam geschweifte Steinbalken den oberen Abschluss der Portale, letztere offenbar Reminiscenzen an Holzconstruktionen. Die primitive Hügelform erscheint also hier bereits in mannichfach dekorativer Weise entwickelt, gleichwohl spricht die Kapitälform der schlanken Säulen, welche den Zugang zu den beiden Hauptportalen markiren, in ihrer Uebereinstimmung mit den Siegessäulen Açoka's für die Frühepoche der buddhaistischen Kunst.

Wesentlich verschiedener Art sind die Vihâra's. Wie Buddha das Beispiel weltabgeschiedenen Eremitenlebens gegeben hatte, so begaben auch seine Nachfolger sich zu frommer Betrachtung in die Gebirge, wo sie in Felshöhlen ihre Wohnung aufschlugen. Diese Höhlen wurden bald künstlich zu jenen ungeheuren Grottenanlagen erweitert, auf welchen hauptsächlich der wundersame Reiz der indischen Architektur beruht. Neben diesen Vihâra's, den klosterähnlichen cellenartigen Grotten, gibt es andere derartige Anlagen, die sogenannten Chaitja, welche in ziemlich regelmässig wiederkehrender Grundform sich als Tempel darstellen. Der Felsen ist bei diesen meistens zu einer länglich rechteckigen Grotte ausgehauen, die an der dem Eingang entgegengesetzten Seite halbkreisförmig schliesst. Zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern sind mit Architraven verbunden und dienen der tonnengewölbartigen Decke des breiten Mittelschiffes als Stützen.

An dem halbrunden Schlusse des Heiligthumes, das der Grundform christlicher Basiliken auffallend ähnlich sieht, erhebt sich ein Dagop, der in einer Nische das Kolossalbild des göttlich verehrten Buddha zeigt. Im Uebrigen verschmähen diese Bauten, dem Wesen des Buddhaismus entsprechend, in der Regel jede reichere Dekoration. Unter den Grotten dieser Art ist als eins der ältesten Werke die zu Karli zu nennen. Andere finden sich auf der Insel Salsette, in Centralindien bei Baug und vielfach an andern Orten mit brahmanischen Werken gemischt.

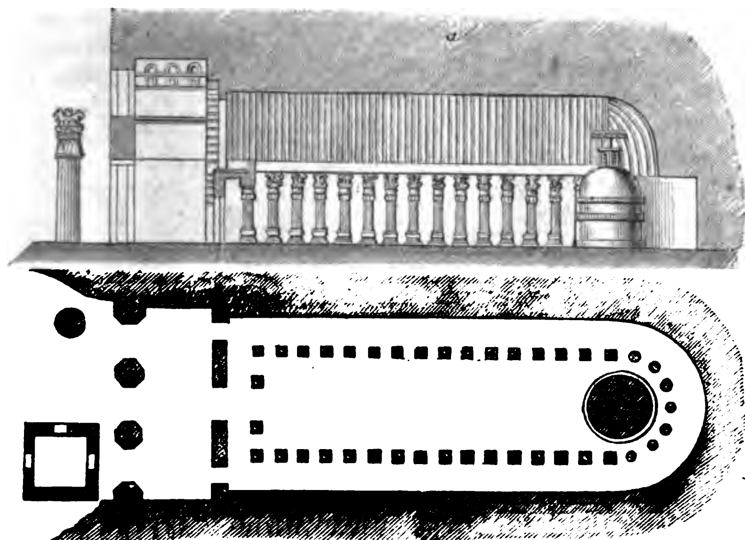


Fig. 8. Grotte von Karli. Grundriss und Durchschnitt.

Der Brahmaismus nämlich eiferte bald den Buddhisten in der Anlage solcher Grottentempel nach und suchte durch Mannichfaltigkeit in der Verbindung der Räume und durch überschwängliche Phantastik der Dekoration jene buddhistischen Grotten zu überbieten. Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephanta bei Bombay, von deren Hauptgrotte Fig. 9 eine innere Ansicht gibt. Die grossartigsten Werke dieser Art finden sich in der Nähe von Ellora, wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist oft weggesprengt, so dass im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Haupttheiligthum mit seinen Kapellen und seiner Cella als monolithe, künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist. Das glänzendste Denkmal dieser Art ist die Kailasa-Grotte zu Ellora, neben ihrer bedeutenden Ausdehnung

noch durch die verschwenderische Fülle plastischen Schmucks hervorragend. Hier sind in krauser Phantastik alle Flächen mit den seltsamen Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Thier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung und Unordnung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen, Löwen, Elephanten, und wunderlich gestaltete Mischwesen, all dies bunte Leben mit einer sclavischen Unverdrossenheit

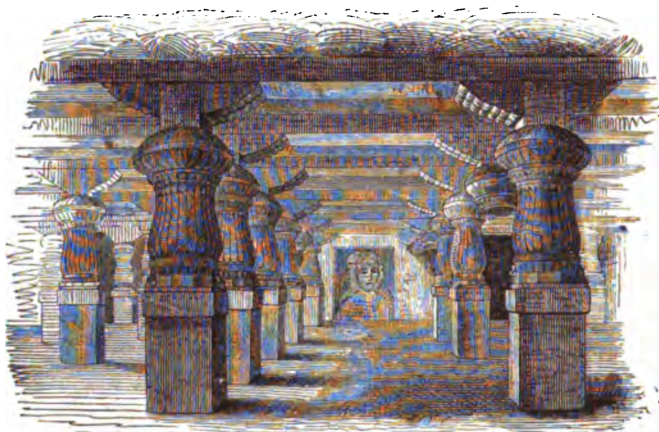


Fig. 9. Grotte von Elephanta.

des Meissels ausgeführt. Auch die eigentlich architektonischen Glieder, besonders die freien Stützen, welche die Wucht der Felsdecke zu tragen haben, werden durch den phantastischen Sinn der indischen Kunst mit höchst willkürlicher und mannichfaltiger Weise gestaltet. Wie der ganze Grottenbau durch die unmittelbare Verwendung des natürlichen Felsens mit allen seinen Formen sich in die Abhängigkeit von den lokalen Bedingungen gibt, so prägt sich auch den Details die volle Willkür gleichsam als oberstes Gesetz auf. Nur gewisse Grundzüge in der Pfeilerbildung kehren ziemlich allgemein wieder, so dass auf einen untern meist viereckigen Theil sich ein in geschweiften Formen ausgebauchtes Oberglied setzt, welches mit einem meist schwülstig ausladenden Kapitäl endet. Die Verbindung der Pfeiler ist in Form von kräftigen Architraven ausgesprochen, und ein consolenartiges, an Holzconstruktion erinnerndes Glied fügt sich in der Regel zwischen Kapitäl und Gebälk (Fig. 10 u. 11). Nur in den buddhistischen Grotten pflegt die Pfeilerbildung einfacher mit achteckiger Grundform sich zu gestalten.

Ausser diesen Bauten, die in unzähliger Menge und wunderbarer Pracht sich in den Gebirgen des Dekan und der zahlreichen Inseln erheben, hat der Brahmaismus noch eine Menge nicht minder glänzender

Freibauten hervorgebracht. Es sind die mächtigen Tempelanlagen, die sogenannten Pagoden, umfassende Baugruppen, von weiten Ringmauern mit prachtvollen Thoren und Thürmen umgeben, meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und andern Heiligthümern, Bassins für die heiligen Waschungen, Säulengängen und Galerieen und riesigen Pilgersälen (Tschultri's). Bei allen diesen Bauten macht sich wiederum die Form des Tope als eine dem nationalen Geiste besonders zusagende geltend, so dass Thore, Thürme und andre hervorragende Glieder in dieser Art ausgebildet werden. Nur nimmt man bei der Ausdehnung und Massenhaftigkeit dieser Baucomplexe auf eine Steigerung des Effekts Bedacht, führt die betreffenden Theile oft zu bedeutender Höhe empor und gibt

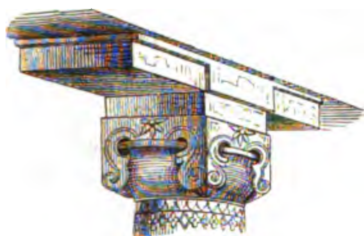


Fig. 10. Kapitäl zu Ellora.

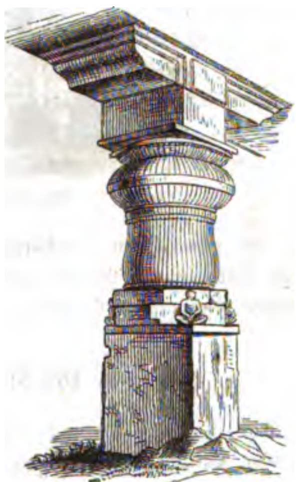


Fig. 11. Pfeiler zu Ellora.

ihnen eine pyramidale Verjüngung, indem man viele niedrige Geschosse mit rundlich geschweiften Dächern sich auf einander setzen, und schliesslich in ausgebauchter Spitze enden lässt. Grossartige Anlagen finden sich besonders in den südlichen Gebieten des Dekan, so die mächtige Pagode von Chillambrum mit vier glänzend ausgestatteten Prachtportalen, die Pagode von Mahamalaipur an der Koromandelküste, die berühmte Pagode von Jaggernaut aus dem Jahre 1198 n. Chr. u. A. Auch an diesen Werken des Freibau's tritt die phantastisch reiche Ausschmückung und, wenngleich bei schlankeren Verhältnissen, die gleiche Willkür in der Behandlung der architektonischen Glieder hervor. So bleibt bei allen Gattungen der indischen Baukunst, durch die Jahrtausende hindurch, die Aus-

drucksweise sich immer gleich; statt einfacher festbestimmter Formen ein Chaos wildbewegter Linien und Gestalten, das der berauschenden Ueppig-



Fig. 12. Pagode von Mahamalaipur.

keit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwänglichen Vielerlei des indischen Naturlebens nichts nachgibt, und die Wunder der Natur fast durch kühnere Wunder verdunkelt.

3. Die bildende Kunst der Inder.

Für die Entwicklung der bildenden Künste war bei den Indern die religiöse Auffassung nicht minder bestimmend als für die Architektur. Der Buddhaismus, welcher dem göttererfüllten Himmel der Brahmanen eine einfachere, strengere Lehre entgegensetzte, war ursprünglich, dieser ascetischen Richtung gemäss, den bildnerischen Darstellungen abgeneigt, und nur die Gestalt des Buddha, thronend im Heiligthum der Tempelcella, oder auch einsam in Felsennischen ausgehauen, wie die bis zu 120 Fuss hohen Buddhagestalten an der Felswand zu Bamiyan im äussersten Westen Indiens, machen eine Ausnahme. Der Geist tiefsinnigen Nachdenkens, beschaulicher Versenkung spricht sich in diesen Gestalten mit ernster Einfachheit aus. Merkwürdig ist, dass die ältesten Monumente des Buddhaismus ausserdem einen Versuch in historischer Sculptur zeigen. So namentlich am Portal des grossen Tope von Sanchi die Reliefscenen von Kämpfen und Belagerungen, die in einem gleichsam chronikartigen Styl der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit und naive Frische der Auffassung verrathen. Der geschichtliche Sinn lag aber so wenig im Blute der Inder,

dass diese spärlichen Versuche, Zeugnisse des siegreichen Vordringens der Buddhisten und des dadurch höher gesteigerten und auch äusserlich erregten geistigen Lebens, ziemlich vereinzelt scheinen. Der Brahmaismus mit seinem phantastischen Kultus und seinen wundersam ausschweifenden Vorstellungen beherrschte so sehr den nationalen Geist, dass auch der Buddhaismus bald seine ursprüngliche Reinheit verlor und seine Lehre mit den bunten Phantasiegebilden des Brahmanenkultus mischte. Wie aber die Götter der Hindu schwankend und vielgestaltig in einander fliessen, von dem alten nationalen Hauptgotte Brahma an, der mit Siwa und Vischnu die indische Dreieinigkeit (Trimurti) bildet, durch die dreizehn niedern Götter, bis zu den unzähligen Dämonen und Gottheiten des indischen Olymps, so geht auch die bildende Kunst mit schwankenden Schritten auf das Erfassen dieser unfassbaren Gestalten aus. Das Geheimnissvolle, Mystische der Grottentempel musste in nicht minder feierlichen bildnerischen Darstellungen gesteigert werden. Der Sinn des Volkes schuf aber nicht aus klaren Anschauungen, nicht aus reinen menschlichen Vorstellungen, sondern aus traumhaft phantastischen Begriffen, aus mystischen Spekulationen seine Götterbilder. Die Kunst dient hier nicht bloss ausschliesslich der Religion, sondern sie dient einem Kultus, der nur in einer ungeheuerlichen Symbolik sich dem Gottesbegriff zu nähern weiss. Wo daher die Gestalten der Götter, wo die Geschichten ihrer wundersamen Schicksale zur Anschauung kommen sollen, wo der tieferregte geheimnissvolle Schauer vor dem Unnahbaren in die Erscheinung strebt, da vermögen nur äusserlich symbolisirende Zuthaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen, oder barocke Zusammensetzungen thierischer und menschlicher Leiber dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen.[1]

Meistens sind diese Darstellungen in kräftig vorspringendem Relief dem Aeussern der Tope's und Pagoden aufgemeisselt oder im Innern über den Pfeilern, an den Gesimsen und in Wandnischen angebracht. Die Gestalten des brahmanischen Götterhimmels, der mythisch ausgeschmückten Heldensage verbinden sich hier mit freien phantastischen Gebilden, überall symbolische Bezüge, tiefsinnige Spekulation, Ergüsse einer überströmend reichen Phantasie, selten die einfachen Zustände des täglichen Lebens, niemals wie es scheint geschichtliche Vorgänge in festen Zügen versinnlichend. Der Styl dieser Bildwerke, der im Laufe der Jahrhunderte zwar gewisse Wandlungen zeigt und von strengerer Gemessenheit zu freierer Bewegung und endlich zu ausschweifender Uebertreibung fortschreitet, hat gleichwohl durch alle Epochen einen gleichmässig ausgeprägten Charakter. Ein höheres Gesetz künstlerischer Anordnung, einfach klarer Composition wird man nicht verlangen, wo ein chaotisch bewegtes Leben zügelloser Phantasie sich zur plastischen Erscheinung drängt. In figurenreicheren Bildwerken

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 11.

offenbart sich daher meist jene bunte Verworrenheit, die für die indische Geistesrichtung bezeichnend ist, und dies in je höherem Grade, je mehr die Darstellung lebendig bewegte Vorgänge zu schildern unternimmt. So in den Sculpturen zu Mahamalaipur, wo in ausgedehnten Reliefs sich ein eigenthümlich dramatisches Leben entfaltet, wo umgeben von einem Gewirr Kämpfender und Gefallener die sechsarmige Durga, des mächtigen Siwa Gemahlin, auf einem Löwen zur Vernichtung eines riesigen büffelköpfigen Dämons heranstürmt. Wo dagegen die Zustände eines ruhigen Seins in gedrängteren Zügen und einfacheren Gruppen zu schildern sind, da entfaltet die indische Kunst oft eine weiche liebenswürdige Anmuth, einen zarten Natursinn, eine schwärmerisch naive Empfindung, die uns an die schönsten Stellen der Sacontala erinnern. Besonders ist es der Ausdruck weiblicher Anmuth, welcher der indischen Plastik gelingt, und selbst in die Auffassung männlicher Gestalten geht ein Zug dieser weiblichen Milde über. Allerdings fehlt fast ohne Ausnahme ein energisches Lebensmark, ein fester Knochen- und Muskelbau; es sind Wesen, die mehr zum träumerischen Brüten, zu weichem Geniessen, als zu scharfem Erfassen des Lebens in Gedanken und That geschaffen sind. Damit stimmt das Volle, Schwellende, üppig Weiche in den Linien und Formen, das sanft Hingegossene der Stellungen lebendig überein. Glänzende Beispiele dieser Richtung sind besonders am Kailasa zu Ellora, an der Hauptgrotte von Elephanta u. A. erhalten.



Fig. 13. Relief vom Kailasa zu Ellora.

Auch die Malerei tritt frühzeitig in ausgedehnten Wandgemälden, namentlich bei den Grotten von Ajunta und Ba.ug in's Leben, wo grosse Processionen mit Elephanten und der Gestalt des Buddha, Kampfscenen und Jagden in lebhaften Farben, in roth, blau, weiss und braun dargestellt sind. Besonders die Gestalten der Thiere sollen frei und sicher mit lebendigem Naturgefühl behandelt sein. Die spätere Zeit der indischen Kunst

pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, deren Arbeiten man oft in europäischen Bibliotheken und Sammlungen begegnet. Hier zeigt sich der alte symbolische Gedankenkreis der indischen Kunst ausgelebt und nur in erstarrter Tradition noch festgehalten. Wo dagegen Darstellungen des wirklichen Lebens, zumal Scenen idyllischer Art vorkommen, bricht durch die conventionelle Behandlung ein liebenswürdig poetisches Gefühl, eine naive Empfindung von grosser Zartheit und Anmuth.

B. AUSLÄUFER INDISCHER KUNST.

1. Kaschmir.

Ein so gewaltiges Kultursystem wie das indische musste nothwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkungen ausüben, und so finden wir denn, dass mit den religiösen Vorstellungen auch die Kunstweise der Hindu sich nach Norden und Süden über das Festland und die grossen Inselgruppen ausgebreitet hat. Doch macht sich genug Freiheit des Sinnes geltend, um auf den verschiedenen Punkten Umgestaltungen der Formen herbeizuführen, wobei denn mancherlei nationale Bedingungen und äussere Einwirkungen mitbestimmend eintraten.

Einen merkwürdigen Zweig der indischen Kunst findet man im äussersten Nordwesten, in dem durch seine Fruchtbarkeit und Schönheit berühmten, von zwei Schneeketten eingeschlossenen Gebirgslande Kaschmir. Die zahlreichen Denkmäler des Landes gehören der Blüthezeit des weit verbreiteten brahmanischen Kultus an. Die Heiligthümer bilden meist in stattlicher Anlage freistehende Tempel mit weiten, von Mauern umgebenen Höfen. Wie im eigentlichen Indien beruht auch hier die Entwicklung der hervorragenden Theile auf der Grundform des Tope, allein nicht ohne eine entschiedene Umgestaltung, die auf eine besonders abweichende Sinnesrichtung deutet. Die Grundelemente derselben bestehen einerseits in einer bestimmt ausgesprochenen Nachbildung von Holzconstruktionen, andrerseits in der wahrscheinlich durch die baktro-scythischen Länder vermittelten späthellenischen Tradition. Während letztere sich in der Bildung der Sockel, Basen und Gesimse, in der barbarisirten Anwendung antiker Säulen- und Gebälksysteme kundgibt, lässt erstere sich in der Gesammtform und den Grundelementen der Composition erkennen. Die Heiligthümer erheben sich in geringern oder grössern Dimensionen auf einem viereckigen sockelartigen Unterbau mit einer Wandgliederung, die aus einem ziemlich wirren

System von Säulen, steil ansteigenden Giebeln und Nischen zusammengesetzt ist. Den Abschluss bildet ein in mehreren Absätzen pyramidenartig aufsteigendes Dach, dessen gerade Linien, im Gegensatz zu der üppig ausgebauchten Form der hindostanischen Denkmäler, am entschiedensten an Holzconstruktion erinnert. Solche Tempelanlagen finden sich zu Payach, — eins der kleineren, aber durch charakteristische Ausbildung interessanten Denkmäler; ein grösserer Tempel mit Nebenbauten, Hof und Umfassungsmauer zu Martand, mehrere zum Theil zerstörte zu Avantipur. Auch die bildende Kunst hat an diesen Denkmälern entsprechende Anwendung gefunden, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erreichen.



Fig. 14. Tempel von Payach.

2. Nepal, Java und Pegu.

Die übrigen Länder dieses grossartigen Kulturgebietes stehen vorwiegend oder gar ausschliesslich unter dem Einfluss buddhistischer Anschauung. Unter diesen nennen wir zunächst das im Norden Hindostans dicht unter den höchsten Schneekuppen des Himalaya sich hinstreckende Alpenland Nepal. Hier hat die buddhistische Dagopanlage sich zu weiten Freibauten entwickelt, die in phantastisch spielender Dekoration die üppig bunten Formen des indischen Freibaues zu besonderer thurmartiger Schlankheit steigern. Besonders am Tempel, der hier ausschliesslich als Chaitja bezeichnet wird, prägt sich diese Gestalt in prunkvoller Ausbildung mit hohem reichdekorirten Unterbau, Wandnischen und schlanken Kuppelspitzen aus. Noch spielender, zur chinesischen Bauweise bereits hinneigend, gestalten sich die klosterartigen Vihâra's. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe scheint der grosse Tempel der Hauptstadt Kathmandu. — Die Bildwerke, mit denen diese Denkmäler reich geschmückt sind, zeigen eine manierirte Nachbildung der buddhistischen Sculpturen Hindostans. Eine besondere Fertigkeit haben die Nepalesen bis auf den heutigen Tag in der technischen Verarbeitung der verschiedenen Metalle.

In den Denkmälern der Insel Java, die erst der spätern Zeit indischer Kunstblüthe angehören, durchdringen sich buddhistische und brah-

manische Formen zu einem oft grossartig gesteigerten und reich entwickelten Ganzen, das bei aller Phantastik doch eine imponirende Würde des Eindrucks zu erreichen weiss. Die Rundform des Dagop macht sich als vielfache Bekrönung des oft massenhaft entwickelten Aeusseren geltend, dessen Wandgliederung sich aus einem reich belebten Nischensystem zusammensetzt. Unter der grossen Anzahl glänzender Denkmäler zeichnen sich durch Pracht und Umfang die Tempel von Boro Budor aus. Der Haupttempel ist eine mächtige 526 Fuss breite Anlage, die sich in sechs Stockwerken bis zu 116 Fuss Höhe terrassenförmig erhebt, jeder Absatz durch Nischen mit den sitzenden Statuen Buddha's belebt und mit geschweiftem Dache versehen, das Ganze von einer Anzahl Kuppelerhöhungen gekrönt, aus denen in der Mitte ein mächtiger Dagop höher aufragt. — Auch die bildende Kunst folgt auf Java in besonders reicher Ausführung dem Vorgange der indischen, mit der sie das Phantastische, sowie eine besondere weiche Anmuth der Formbehandlung gemein hat. Der Darstellungskreis ist aus buddhistischen und brahmanischen Elementen zusammengesetzt, und das Material besteht ausser dem Stein vielfach aus Metall, welches von der javanischen Kunst mit Geschick behandelt wird.



Fig. 15. Tempel von Boro Budor.

Eine dritte Gruppe, die wiederum vorwiegend buddhistischen Ueberlieferungen folgt, bilden die Denkmäler von Pegu, dem Stromgebiete des Irawaddi in Hinterindien. Auch hier finden wir als die Grundform den

Dagop wieder, aber meistens in massenhafter Anlage, in mächtigen Dimensionen. Doch erfährt derselbe hier eine neue Variation, indem gewöhnlich auf breitem Unterbau eine achteckige pyramidal verjüngte und in eine schlanke Spitze auslaufende Form sich erhebt. Prächtige Farben und reicher Goldschmuck, sowie die Ausstattung mit kolossalen Erzbildern, in deren Guss die peguanische Kunst sich auszeichnet, erhöhen die phantastische Grossartigkeit dieser Bauten. Die bekanntesten Denkmale sind die Tempel von Rangun, von Pegu und von Kommodu, letzterer gegen dreihundert Fuss hoch.

3. China.

Die chinesische Kunst, soweit sie religiösen Zwecken dient, empfängt ebenfalls ihre Impulse durch den Buddhaismus, der in dem ungeheuren Reiche sich um das Jahr 50 n. Chr. auszubreiten begann und allmählich zur ausschliesslichen Herrschaft gelangte. Da aber der Charakter des nüchtern-verständigen, praktisch-klugen, vorwiegend auf weltliche Zwecke und Erwerb gerichteten Volkes sich diametral von der phantastisch gestimmten, poetisch bewegten Sinnesweise der Inder unterscheidet, so wurden auch die Formen der Kunst beträchtlich modificirt, der Hauch tiefer Symbolik und grossartigen Ernstes verwischt und dafür das Streben nach wohlgeordneter Zierlichkeit, nach spielend bunter Ausstattung durchgeführt. Auch hier macht sich, nur noch entschiedener als in andern indischen Baugruppen, das Vorwiegen der Holzconstruktion, oder doch das Hindurchklingen derselben überall bemerklich. In den Tempeln der Chinesen ist eine Nachwirkung der Dagopform, wenngleich in sehr durchgreifender Umgestaltung, unverkennbar. In mehreren Geschossen verjüngen sich die meist kleinen Gebäude, so dass jedes folgende Stockwerk hinter dem aufwärts geschweiften Dache des vorigen zurücktritt. Eine Galerie von glänzend lackirten Holzsäulen, oft mit vergoldeten Gittern ausgefüllt, umgibt das untere Geschoss. Wunderlich verschnörkelte Schnitzwerke, besonders fabelhafte Drachenfiguren, ragen aus den vorspringenden Dachsparren in die Luft, und die niemals fehlenden an jeder Spitze aufgehängten zahlreichen Glöckchen vollenden den kindisch spielenden Charakter dieser Bauten. Auch der bei den Chinesen mit Vorliebe ausgebildete schlanke Thurm, der sogenannte Tha, der in vielen Geschossen bei ähnlicher Formenbehandlung und Ausschmückung sich oft zu besonderer Schlankheit erhebt, gibt sich als ein, wenn gleich entfernter, Abkömmling des indischen Tope zu erkennen. Der berühmteste dieser Thürme ist der Porzellanthurm von Nanking, in neun Geschossen über zweihundert Fuss aufsteigend. Die glänzende Bekleidung mit Porzellanplatten, die in grellen Farben durchgeführte Bemalung und die reiche Vergoldung sind ihm wie den meisten dieser Bauten eigen.

Einen weit grossartigeren und ernsteren Sinn bekunden die Nützlichkeitsbauten der Chinesen, meist ihrer ersten Kulturepoche angehörend. So die umfassenden Kanalanlagen, kühne Brückenbauten und die berühmte Mauer, welche in einer Ausdehnung von gegen 400 Meilen 25 Fuss hoch und ebenso breit, mit zahlreichen Vertheidigungsbastionen, zum Schutz der Nordgrenze des Reiches um 200 v. Chr. aufgeführt wurde.



Fig. 16. Chinesischer Tempel.

In der bildenden Kunst der Chinesen tritt neben einer barocken Wunderlichkeit in den religiösen Darstellungen eine gewisse nüchtern verständige Auffassung der Lebenszustände und der Natur auf, die besonders in den Gemälden sich mit einer ungemein sauberen, aber langweiligen, conventionell eintönigen Technik verbindet und das Merkmal künstlerischen Werthes, die Thätigkeit der Phantasie, schon völlig vermissen lässt. Damit sind wir denn bereits hart an die Grenzlinien der Kunst gerathen und überlassen das ganze Gebiet getrost dem Kulturforscher und dem Raritätensammler.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des mittleren Asiens.

A. BABYLON UND NINIVE.

Westlich vom Indus erstrecken sich in weiter Ausdehnung Länder, deren Naturbeschaffenheit in entschiedenem Gegensatze zum Klima Indiens steht. Ein andrer Erdtheil, eine andre Zone mit neuen und eigenthümlichen Kulturbedingungen scheint zu beginnen. Die übermächtige Fülle der Naturkraft zeigt sich gemässigt, es fehlt nicht an fruchtbaren Gebieten, aber dazwischen breiten sich unwirthbar öde Wüstenstrecken aus, und der Mensch, statt von der üppigen Triebkraft der Natur umstrickt zu werden, ist auf thätiges Eingreifen und kräftiges Bezwingen der widerstrebenden Naturmächte angewiesen. Die Lage dieser grossen Länderstrecken, die vom Indus bis an den Euphrat reichen, hat ihre Völker seit dem grauen Alterthum in beständige Wechselbeziehung gebracht, und da die klimatischen Bedingungen den Sinn frühzeitig zur Thatkraft, zur selbständigen Gestaltung des Lebens führten, so entwickelte sich im Gegensatz zu der träumerischen Stabilität Indiens ein geschichtliches Leben voll raschen Wechsels, reich an erschütternden Katastrophen, indem die Oberherrschaft über diese naturgemäss zusammengehörigen Länder bald dem einen, bald dem andern der hier ansässigen Völkerstämme zufiel.

Die ältesten Kultursitze dieses Gebietes finden wir in Mesopotamien, dem Mittelstromlande des Euphrat und Tigris. Auch hier entwickelte sich also die Kultur wie in Indien zunächst unter den Bedingungen eines mächtigen Stromes. Aber der Charakter dieser Einwirkung war ein wesentlich verschiedener, ja ein entgegengesetzter. Da der Euphrat in weit höherem Bette und viel wasserreicher fliesst, als der tiefer liegende pfeilschnell strömende Tigris, so wird, wenn im Frühjahr die Schneemassen der armenischen Gebirge schmelzen, das ganze Flachland Ueberschwemmungen ausgesetzt. Diese veranlassten schon frühzeitig das erfinderische Volk zur Anlage grossartiger Dämme und Deiche und eines Systems von Kanälen. Indem der Mensch also die Naturmächte regeln und sich dienstbar machen musste, um aus ihnen die Bedingungen zu einer gedeihlichen Existenz zu gewinnen, wurde der Trieb zum Handeln geweckt, die Thätigkeit des Verstandes gefördert, ein kräftig regsamer Sinn entwickelt. Unter diesen Einflüssen erhoben sich in grauer Vorzeit bereits gewaltige Reiche mit mächtigen Herrscherstädten, einer hochgesteigerten Kultur und ausgedehnter

Handelsthätigkeit am Ufer des Euphrat. Schon die Bücher des Alten Testaments entwerfen in grossartig kurzen, eindringlichen Zügen ein Bild von der Macht und Herrlichkeit des alten Babylon, dessen sagenhafter Thurmbau die Vorstellung von riesigen, selbst den damaligen Völkern imponirenden Baunnternehmungen erweckt. Die Religion dieser Völker scheint übereinstimmend mit diesen Verhältnissen, eine mehr verständig praktische, als phantastisch poetische Richtung gehabt zu haben, und die Interessen weltlicher Herrschaft und materiellen Gewinnes werden bei dem theils kriegerischen, theils kaufmännischen Charakter die überwiegenden gewesen sein.

Die Nachrichten der Alten von den Bauwerken Babylons bezeichnen Werke von kolossaler Ausdehnung und einer grandiosen Einfachheit der Anlage. So der Tempel des Baal, der in pyramidaler Verjüngung auf einer Basis von 600 Fuss im Quadrat sich in acht abgestuften Stockwerken zu gleicher Höhe erhob, also selbst die Pyramidenriesen Aegyptens übertraf. Von ähnlicher Grandiosität waren die Umfassungsmauern der ungeheuren Stadt, waren die beiden Herrscherpaläste und der berühmte Wunderbau der hängenden Gärten der Semiramis. Von diesen gewaltigen Denkmälern ist nichts erhalten, und nur eine Reihe von unförmlichen Schutthügeln, halb versandet und im Frühling mit üppiger Vegetation bedeckt, bezeichnet in der Nähe des Dorfes Hillah auf beiden Ufern des Euphrat die Stelle, wo einst die stolze Gebieterin der Völker gestanden. Diese Beschaffenheit erklärt sich aus dem Material, welches die Babylonier bei dem völligen Steinmangel ihres aus alluvialen Niederschlägen gebildeten Landes anwenden mussten. Sämmtliche Bauten wurden aus Ziegeln, die an der Sonne gedörrt waren, errichtet, indem man sich des Erdharzes als Mörtels bediente. Die gewaltigen Hügel des Birs i Nimrud, in welchem man den Tempel des Belus zu erkennen glaubt, des Mudschelibe und des sogenannten El Kasr, der mit dem neuen Palast des Nebucadnezar identisch zu sein scheint, sind die wichtigsten Reste. Auf diesen König, also auf die Zeit um 600 v. Chr., weisen auch die Marken sämmtlicher aufgefundener Ziegelsteine. Von Werken der Bildnerei hat man einen kolossalen granitnen Löwen entdeckt, der vermuthlich als Portalwächter angebracht war.

Bedeutendere Reste sind in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen bei Mosul am oberen Tigris zu Tage gefördert worden, Trümmerberge von ähnlicher Beschaffenheit, die sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen am östlichen Ufer des Flusses hinziehen, und unter denen man die Reste von Ninive mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthet.[1] Die Ausgrabungen, welche zuerst durch den französischen Consul Botta, sodann

[1] Vgl. *Botta et Flandin*, monument de Ninive. Paris 1849. — *Layard*, the monument of Nineveh. London 1849. — *Ders.*, Nineveh and its remains; deutsch von Meissner. Leipzig 1850. — *Ders.*, a popular account of discoveries of Nineveh; deutsch von Meissner, Leipzig 1852. — *Ders.*, Fresh discoveries etc. London 1853. — Eine Uebersicht des Ganzen bei *Vaux*, Nineveh and Persepolis; deutsch von Zenker, Leipzig 1852.

durch Layard vorgenommen wurden, haben uns wenigstens die Anlage und die künstlerische Dekoration dieser mächtigen Bauwerke enthüllt. Sie erheben sich sämmtlich auf Backsteinterrassen, welche 30—40 Fuss hoch emporgeführt und mit steinernen Brüstungen bekrönt waren. Auf der weiten Plattform sind die Gebäude in mannichfach wechselnder, scheinbar regelloser Anordnung um einen freien Hofraum angelegt, meistens langgestreckte, schmale, corridorartige Gemächer und Säle, die Haupträume bisweilen 150 Fuss lang, bei nur einigen dreissig Fuss Breite, umschlossen von Mauern, die eine übermässige Dicke haben. Von der Art, wie die Räume bedeckt waren, sind ebenso wenig Spuren gefunden worden, wie von etwaigen selbständig angewandten Stützen, Säulen oder Pfeilern. Es mag demnach die Bedeckung durch hölzerne Balkenlagen in der ganzen Breite des Gemaches, deren geringe Ausdehnung sich dadurch erklärt, bewirkt worden sein. Auch sonst scheint es dieser Architektur an einer freien Entwicklung organischer Glieder gefehlt zu haben, da von einer streng architektonischen Gliederung der Masse sich kein Beispiel gefunden hat. Dagegen fassten die Assyrer ihre Wandflächen wie grosse umschliessende Teppiche auf, indem sie alle Mauern mit einer Anzahl von Reliefdarstellungen bedeckten. Diese Sculpturen sind auf starken, bis zu 12 Fuss im Quadrat messenden Alabasterplatten ausgeführt und solche Platten sodann in mehreren Reihen über einander an den Wänden befestigt. Der etwa noch übrig bleibende Raum erhielt oft eine Ausschmückung durch gebrannte und lasirte, mit mancherlei Ornamenten bedeckte Thonplatten. Mit ähnlichen Platten pflegen auch die Fussböden ausgelegt zu sein, und gerade in den Ornamenten derselben tritt am meisten eine bestimmte Richtung der dekorativen architektonischen Phantasie hervor. Es ist eine oft höchst elegante, geschmackvolle Formenbehandlung, deren Motive offenbar einer uralten, hochentwickelten Kunstweberei sich nachahmend anschliessen. Streng stylisirte Pflanzenformen, Palmetten, sowie geöffnete und geschlossene Lotusblüthen bilden den wichtigsten Bestandtheil dieser Dekoration. Für die weitere Entfaltung des Oberbaues scheinen gewisse Reliefdarstellungen eine Andeutung zu gewähren, wo wir Gebäude in mehreren Geschossen terrassenförmig aufsteigen sehen, jedes Stockwerk mit einer Galerie bekrönt, die sich mit kleinen Säulenstellungen öffnet. Die Säulen haben eine merkwürdige Kapitälbildung, bei der zwei über einander liegende Volutenpaare das charakteristische Hauptelement enthalten. Eine bedeutsame Steigerung des Eindrucks ist an den Portalen bewirkt worden, welche auf beiden Seiten mit riesigen menschenköpfigen, geflügelten Stieren eingefasst werden. Die Thürflügel selbst waren, nach den Berichten der Alten, aus Erz gebildet, was in Verbindung mit andren Andeutungen über goldene Götterbilder, Altäre u. dgl. auf eine Vorliebe für Anwendung glänzenden Metallschmucks und daraus hervorgehende Technik schliessen lässt.

Die Hauptgruppe der bis jetzt bekannten Bauten umfasst die Denkmäler von Nimrud, wo mehrere grossartige Prachtbauten, die man als Nordwest-, Südwest- und Centralpalast bezeichnet, sich dicht neben einander finden. Stromaufwärts folgt sodann der Palast von Kujjundschik, und noch weiter nordwärts der von Khorsabad. Ueber Alter und Entstehung dieser Denkmale hat Major Rawlinson, durch die theilweise Entzifferung

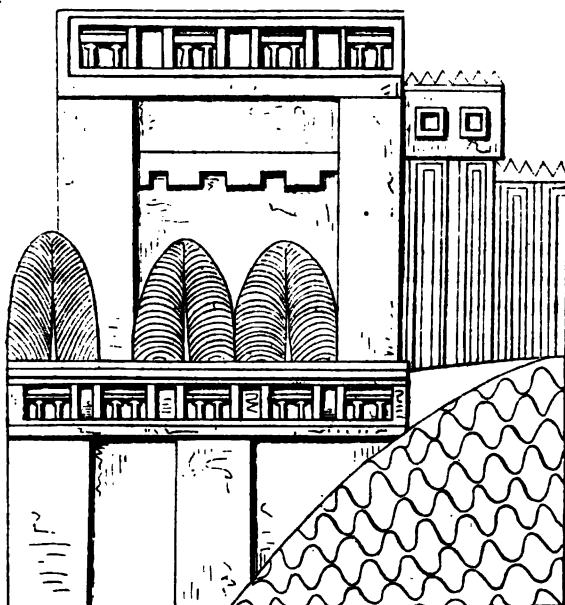


Fig. 17. Relief von Kujjundschik.

der Keilinschriften, welche überall die Wände bedecken, wichtige Aufschlüsse erhalten. Dass sämmtliche Gebäude vor der Zerstörung von Ninive, die im Jahre 606 v. Chr. durch die vereinigten Babylonier und Meder erfolgte, entstanden sein müssen, ist selbstredend. Der älteste Bau ist der Nordwestpalast zu Nimrud, dessen Inschriften den Königsnamen des Sardanapal, nicht des berüchtigten, sondern eines ältern Herrschers dieses Namens aufweisen. Wahrscheinlich fällt die Erbauungszeit in das neunte, wenn nicht in's zehnte Jahrhundert v. Chr. Von Temen-bar, dem Sohne des Sardanapal, rührt der Centralpalast her. Sodann beginnt im achten Jahrhundert eine neue Dynastie, und es baut König Salmanassar den Palast von Khorsabad, sein Nachfolger Sanherib den von Kujjundschik, und dessen Sohn Esarhaddon den Südwestpalast von Nimrud. In dieser, etwa ein halbes Jahrtausend umfassenden Bauepoche scheint im Ganzen wie im Einzelnen die Richtung der assyrischen Kunst wesentlich dieselbe geblieben zu sein, ohne

einen Keim höherer Entwicklung, organischer Entfaltung zu verrathen, und nur der Styl der plastischen Ausschmückung lässt, innerhalb fest umgrenzter Vorstellungskreise, gewisse Modifikationen in der Behandlung erkennen.

Ueber die Bildnerei dieser Völker[1] liegt uns besonders in den zahlreich zu Tage gekommenen Reliefplatten der Schutthügel von Nimrud, Khorsabad und Kujjundschik ein reichhaltiges Material aus den verschiedenen Epochen der assyrischen Kunstübung vor. Die Werke von Nimrud und Kujjundschik sind nach London ins Britische Museum, die von Khorsabad nach Paris in das Museum des Louvre gelangt. Diese Ueberreste bestehen grösstentheils aus Reliefs, und nur in seltnen Ausnahmen scheint die Sculptur zu statuarischen Bildungen vorgeschritten zu sein. Wie in Allem, so bewähren auch hierin die Leistungen dieser Völker den entschiedensten Gegensatz gegen die der Inder. Während dort eine phantastische Mythologie den Meissel des Bildhauers beherrschte, ist hier die Plastik überwiegend der Schilderung des wirklichen Lebens zugewandt. Wie es der Bedeutung der auszuschmückenden Räume entsprach, ergeht sie sich hauptsächlich in Darstellungen des Lebens und der Thaten der



Fig. 18. Assyrische Herrschergestalten.

Herrscher. Sie strebt nicht nach dem Gedankenhaften oder Empfindungsvollen, nur die naive Auffassung der einfachen Bezüge des wirklichen Daseins ist ihr Ziel. Man sieht den König in der schweren, reichverbrämten Tracht des Landes (Fig. 18), mit langem engumschliessenden Gewande, auf dem Haupte die fürstliche Tiara, langsam einherschreitend oder thro-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6 A.

nend auf zierlich geschmücktem Sessel, umgeben von einem zahlreichen Hofpersonal. Feierlicher Ernst, gemessene Würde charakterisiren solche Scenen. Andere, bewegtere Darstellungen der Jagd und des Krieges wechseln damit. Auf dem leichten Wagen verfolgt der König, von seinem Rosselenker begleitet, ein Löwenpaar; ein anderes Mal ein Paar Stiere.

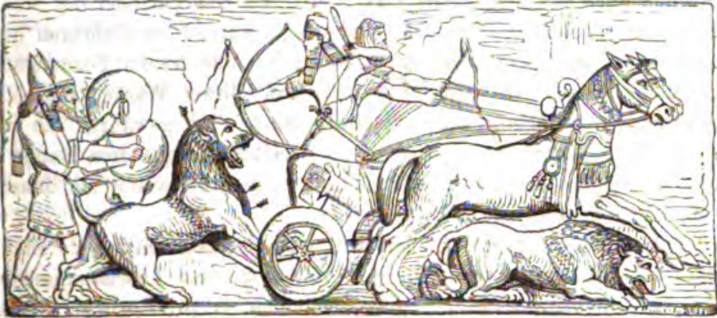


Fig. 19. Löwenjagd. Relief von Nimrud.

Während das eine Thier aus vielen Wunden blutend unter den Rosseshufen zusammen bricht, fällt das andere wuthentbrannt dem Verfolger in den Rücken, der mit rascher Wendung ihm das tödtliche Geschoss zusendet. Anderwärts sieht man kriegerische Unternehmungen, Belagerungen von Burgen, die durch gewaltige Sturmböcke zerstört werden; Flussübergänge, wo der König mit seinem Wagen auf einem Fahrzeug übersetzt und Krieger und Rosse, erstere mit Hilfe von Schwimmblasen, das Ufer zu erreichen streben. Alle diese Vorgänge sind mit frischer Lebendigkeit, in grosser Anschaulichkeit und Treue geschildert. Ueberall erkennt man einen verständig klaren, auf schlichtes Erfassen der Wirklichkeit gerichteten Sinn. Auch die Anordnung, obwohl vielfach wiederkehrend und für denselben Gegenstand dieselbe Composition typisch wiederholend, zeigt oft überraschende Züge natürlichen Lebens, frischer Beobachtung. Diesem kräftig realen Sinne entspricht auch die bestimmte markige Ausbildung der Formen. Der Reliefstyl erscheint bereits frei und selbständig entwickelt, in genügender Abstufung der Modellirung, die Formen sind fest und bestimmt gezeichnet, die Gestalten gedrungen und zu orientalischer Fülle neigend, der Gesichtstypus hat die



Fig. 20. Kopf von Khorsabad.

charaktervollen Züge des semitischen Stammes, die mächtig gebogene Nase, das gross geschnittene Auge mit ausdrucksvoll geschweiften Brauen, üppige Lippen und volles Kinn, bei Männern in der Regel mit starkem langem Bart eingefasst, der gleich dem Haupthaar die natürliche Kräuselung durch gleichmässige Reihen conventionell behandelter Löckchen ausdrückt. Aehnlich werden auch bei den Löwen und Stieren die Haarpartieen der Mähnen, des Schweifbüschels, der Weichen behandelt, während im Uebrigen gerade die Thiere mit ungemein lebendigem Natursinn und freiem Formverständniss aufgefasst sind. Die frische Natürlichkeit dieser Werke, die sichere, gleichmässige Ausführung, der verständig klare Sinn gewähren ein lebendiges Interesse, sowohl in der Art, mit welcher sie aus dem Banne conventioneller Gesetze sich losringen, als in der Naivetät, womit sie denselben sich anzubequemen wissen.

In entschiednerer Weise machen sich symbolisch conventionelle Einflüsse bei gewissen Figuren geltend, die den mythologischen Anschauungskreisen der Assyrer angehören. Vornehmlich scheinen es priesterliche Gestalten zu sein, denen durch Hinzufügung mächtiger Flügelpaare, bisweilen auch selbst eines Adlerkopfes anstatt des menschlichen Hauptes der Charakter geheimnissvoll imponirender Würde gegeben wird. Noch feierlicher und bedeutsamer wirken die Gestalten der kolossalen, bis zu 12 Fuss hohen

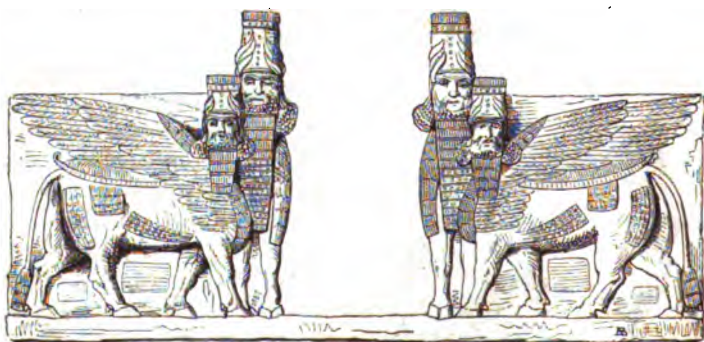


Fig. 21. Portal von Khorsabad.

Portalwächter, bei denen umgekehrt einem Thierkörper mit Stierklauen und Löwenleibe und mächtigen Flügeln ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist. Diese seltsamen Gebilde, die auf beiden Seiten der Portale in kräftigem Relief aus der Mauerfläche vortreten, mit dem Vorderkörper dagegen sich ganz selbständig aus der Fläche lösen, beweisen zugleich, wie mit dem phantastisch Symbolischen eine verständige Reflexion Hand in Hand geht. Jedes dieser Wunderthiere hat nämlich fünf Füsse, und zwar drei vordere, damit sowohl von der Seite als von vorn kein Fuss vermisst werde. Rücksichten ähnlicher Art ist es auch zuzuschreiben,

wenn bei Jagd- oder Kampfscenen (vgl. Fig. 19) die Sehne des Bogens nicht über das Gesicht des Schützen, sondern hinter demselben hinweggeführt wird, obwohl die naturgemässe Richtigkeit dies verlangen würde. Sämmtliche Reliefs sind in einem weichen, weissen Alabaster, einige auch in einem glänzend gelben Kalkstein ausgeführt und, wie aus manchen Spuren hervorgeht, mit kräftigen Farben bemalt gewesen.

Unter den Werken der verschiedenen Epochen ist eine wesentliche Entwicklung nicht zu erkennen. Wie der Darstellungskreis sich von Anfang an feststellt und innerhalb der nationalen Anschauungen unverändert derselbe bleibt, so geht es auch mit dem Charakter der gesammten Formbehandlung. Nur die gewaltsamere, herbere Ausprägung, besonders die scharfe Betonung der Muskulatur lässt die älteren Werke, namentlich die des Nordwestpalastes zu Nimrud, von den weicheren, glatteren, aber auch schwächlicheren der späteren Zeit unterscheiden. Doch erkennt man an den späteren Reliefs von Kujjundschik das Streben, den einfachen Kreis der Darstellungen durch Mannichfaltigkeit der Lebensbeobachtung und grössere Beweglichkeit der Schilderung zu bereichern. Nach dieser Seite hin ist allerdings eine rein äussere Fortbildung der assyrischen Plastik nicht zu leugnen, wenn dieselbe auch schliesslich, bei dem einseitigen Realismus der Grundanschauung, nur auf eine zierliche Genrekunst hinausläuft. Eine Erhebung ins ideale Gebiet ist und bleibt dieser Kunst versagt, weil sie einseitig den Tendenzen des Despotismus zu dienen hat.

B. PERSIEN UND MEDIEN.

Die äusseren Geschicke wie die geistigen Anschauungen und demnach auch die Kunstschöpfungen der gesammten mittelasiatischen Völkerstämme spielen, wie bemerkt, fortwährend in einander über. So lernen wir denn in den Medern und Persern die Völker kennen, welche, zuerst von den Assyrern unterjocht, sich nachmals zu Erben der Macht und der Geistesrichtung ihrer früheren Gebieter aufschwangen. Zuerst waren es die in den Gebirgsthälern und den fruchtbaren Ebenen der Abhänge südlich vom Caspischen Meer sesshaften Meder, welche die Macht der Assyrer brachen, bis sie selbst von den kräftigen Persern bezwungen wurden. Beide Völker gehörten dem arischen Stamme, dem sogenannten Zendvolke an. Ihre Religion, wie sie sich in der Lehre Zoroaster's (Zerduscht's) ausprägte, neigte sich einem dualistischen Prinzip von vorwiegend verständig moralischer Auffassung zu. Dem Reiche des Lichtes, des Ormudz, des Guten,

Reinen, Heiligen, tritt das Reich des Ahriman, der Finsterniss oder des Bösen, gegenüber. Der Lichtgeist wird symbolisch in dem heiligen Feuer verehrt, thatsächlich aber durch das Streben des Menschen nach dem Reinen und Edlen verherrlicht. Diese Anschauung, der eine einfache Naturbetrachtung zur Seite ging, lässt uns den praktisch verständigen, sittlich klaren Charakter des Volksgeistes erkennen. Hier wie bei den Assyrern und Babyloniern kommen wir aus dem üppig wirren, träumerischen Chaos des indischen Götterhimmels in eine klare Weltordnung, in welcher die sittlichen Mächte des Daseins sich scharf und bestimmt von einander lösen, und der Mensch mit freiem Bewusstsein in den Gegensatz des Guten und Bösen hineingestellt ist. Dieser Geistesanlage entsprechend wird uns auch die Gestalt der künstlerischen Werke entgegen treten. Die Richtung auf thatkräftiges Handeln führt auch hier zur vorwiegenden Betonung weltlicher Macht und Herrschaft, allerdings nicht ohne bildlich und inschriftlich ausgesprochene Beziehung zum Göttlichen. Von Denkmälern, die ausschliesslich religiösen Zwecken geweiht wären, scheinen nur die einfachen steinernen Feueraltäre auf den Berggipfeln erwähnenswerth.

Der Zeit nach haben die Meder den Vorrang, der Menge der vorhandenen Denkmäler nach die Perser. Letzteres um so mehr, als von Ueberresten medischer Kunst bis jetzt nichts erkundet wurde. Wir müssen uns die Lücke nach Kräften durch die Berichte der Alten auszufüllen suchen. So erfahren wir, dass die medische Königsburg zu Ekbatana sich terrassenartig in sieben Geschossen erhob, deren Ringmauern abwechselnd in verschiedenen Farben, ja selbst in Silber und Gold glänzten. Eine Anschauung von dieser Anlage gewähren uns vielfache Darstellungen auf den Reliefs zu Nimrud und Khorsabad, wie denn die terrassenförmige Aufgipfelung der Gebäude auffallende Verwandtschaft mit dem verräth, was wir in Babylon und Ninive gefunden. Die Spuren dieses älteren Ekbatana, nicht zu verwechseln mit einem späteren, dem heutigen Hamadan, glaubt man in Takt-i-Suleiman, westlich vom Südrande des Caspischen Sees nachweisen zu können.

Mit dem grossen Cyrus (559—529 v. Chr.) gewinnen die Perser die Obermacht über das bald verweichlichte medische Volk, breiten in gewaltigen Eroberungszügen mit wunderbarer Schnelligkeit ihre Herrschaft über das ganze mittlere und vordere Asien aus, dringen unter Cambyses sogar siegreich in Aegypten ein und gründen eins der gewaltigsten Reiche, das jedoch am Hellenenthum scheitern und dem kühnen Geiste Alexanders d. Gr. (330 v. Chr.) völlig erliegen sollte. Die monumentale Thätigkeit der Perser, von der bedeutende Ueberreste auf uns gekommen sind, umfasst somit etwa zwei Jahrhunderte und ist sowohl der Zeit als auch dem Wesen nach als letztes Ausklingen der mittelasiatischen Kunst der mesopotamischen Länder zu fassen.

Die Residenzen des „Grossen Königs,“ wie die Griechen die persischen Herrscher nannten, waren zu Babylon, das dem mächtigen Reiche einverleibt war, zu Susa, dem heutigen Schusch, wo noch jetzt bedeutende Schutthügel auf ihre Durchforschung harren, zu Ekbatana, dem bereits erwähnten heutigen Hamadan und zu Pasargadä, in der Gegend von Murghab. Von der Königsburg zu Ekbatana berichtet Polybius, dass Säulen und Balkendecken aus Cedern- und Cypressenholz bestanden und gleich dem Aeussern des Daches mit Gold- und Silberplatten bedeckt waren. Wir dürfen darin die bezeichnenden Merkmale der gesammten mittelasiatischen Bauweise, wie sie auch in den Euphratlanden anzunehmen war, erkennen. Wichtiger und ausgiebiger ist, was sich an den Hauptpunkten der eigentlichen persischen Stammlande an Denkmälern erhalten hat, in den Gebieten, welche sich zwischen der grossen Salzwüste des Innern und dem steilen, unwirthbaren Küstensaum des persischen Meerbusens, in dem reich abgestuften, gebirgigen Terrassenland mit den gesegneten Thälern von Schiras, Murghab und Merdascht erstrecken.

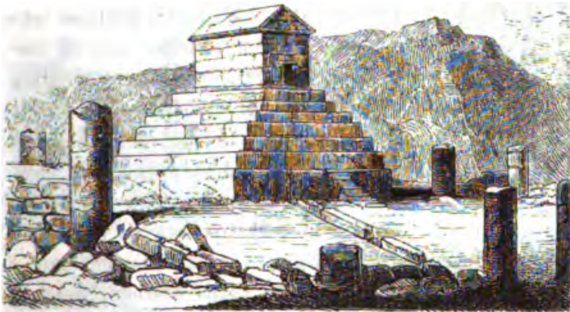


Fig. 22. Grab des Cyrus.

Zu den ältesten und bedeutendsten der persischen Denkmäler gehören die Ueberreste des alten Königssitzes Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murghab. Vor Allem zieht hier das merkwürdige Gebäude die Aufmerksamkeit auf sich, in welchem man nach den Berichten der Alten das Grab des Cyrus erkannt hat. Der Volksmund nennt es das Grab der Mutter Salomons (Meschhed-i-Mader-i-Suleiman). Man erkennt hier, wie die Perser, als sie aus ihrem einfachen patriarchalischen Gebirgsleben plötzlich zur Herrschaft über ein grosses Reich mit hoch entwickelter Kultur gelangten, in ihren monumentalen Schöpfungen die bereits anderwärts ausgeprägten verschiedenartigen Formen zu einem Ganzen zu ver-

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 7. — *Ker Porter*, Travels in Georgia, Persia etc. London. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Perse etc. Paris. 5 Vols. — *Texier*, Description de l'Armenie, de la Perse etc. Paris 1852.

binden suchten. Das Grab des Cyrus erhebt sich, von gewaltigen Blöcken eines schimmernd weissen, glänzend polirten Marmors errichtet, auf sieben terrassenartig angelegten Stufen als ein kleines Giebelhaus, dessen Form gleich der Behandlung des Materials auf die bereits hochentwickelte Kunstübung des kleinasiatischen Griechenthumes zurückzuführen sein dürfte. Selbst die Gestaltung der wenigen Details, besonders des Dachgesimses, sowie der grösstentheils zerstörten, ursprünglich den Bau umgebenden Säulen deutet auf derartigen Einfluss. Die Stufenpyramide dagegen ist eine offenbar im mittleren Asien heimische, in den Euphratlanden von uns mehrfach angetroffene Grundform. Die prachtvolle Goldausstattung, die reichen Teppiche, welche das Innere schmückten, sind verschwunden, wie die Ueberreste des grossen Eroberers, der hier nach thatenvollem Leben die letzte Ruhestätte gefunden hatte. Aber sein Bildniss ist merkwürdig genug an einem Pfeiler des in der Nähe zertrümmert liegenden Palastes erhalten und durch gleichzeitige Keilinschrift also bezeichnet: »Ich bin Cyrus, der König, der Achämenide!« Ein ägyptisirender Kopfputz und zwei gewaltige Flügelpaare scheinen eine symbolische Charakteristik des Herrschers zu enthalten.



Fig. 23. Reliefbild des Cyrus.

Der späteren Blüthezeit des Reiches unter Darius und Xerxes, bis 467 v. Chr., sind die grossartigen Reste zuzuschreiben, welche etwas südlicher gegen Schiras hin in der Ebene von Merdascht den von den Griechen Persepolis genannten Herrschersitz bezeichnen. Nach den alten Berichten und der Anlage der Denkmäler scheint der alte Königspalast, in welchen Alexander mit eigner Hand die Brandfackel schleuderte, nur zu gewissen Zeiten die Residenz der persischen Herrscher gewesen zu sein. Den Hauptbau nennt das Volk Tschihil-minar, d. h. die vierzig Säulen, oder auch Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's). Auf dem Bergrücken, der die weite Ebene beherrscht, erhebt sich eine grossartige Terrassenanlage, zu deren Plateau eine mächtige marmorne Doppeltreppe in zwei Absätzen mit mehr als hundert sanft ansteigenden Stufen hinauf führt. Festliche Processionen, die in langen Reliefzügen die Treppenwangen bedecken, deuten auf die ehemalige Bestimmung der ausgezeichneten Anlage hin. Auf der ebenfalls mit Marmorquadern bedeckten Plattform angelangt, erreicht man die Trümmer eines gewaltigen Doppelportals, das zwischen vier Mauerpfeilern ebensoviele schlanke Marmorsäulen zeigt. An der Vorderfläche

der Pfeiler finden wir die kolossalen Flügelstiere der assyrischen Kunst wieder. Eine zweite Doppeltreppe führt uns sodann zu der oberen Terrasse hinauf, die fast quadratisch sich weithin ausdehnt, mit zertrümmerten Säulenschäften, zerbrochnen Kapitälen und wirrem Ruinenschutt übersäet. Auf dem vorderen Theil der Terrasse, zunächst der Haupttreppe, erhebt sich ein Quadrat von sechsunddreissig grösstentheils zertrümmerten Marmorsäulen, auf drei Seiten mit Vorhallen von zwölf Säulen in zwei Reihen umgeben. Diese ganze ausgedehnte Anlage scheint dem Hauptpalast als glänzende Vorhalle gedient zu haben. Hinter ihr steigen abermals in höherer Terrassenlage mit ansehnlichen Treppen die Reste des ehemaligen Palastes empor. Trümmer von grossartig angelegten Räumlichkeiten mit zahllosen Marmorsäulen und Prachtthoren, sowie Spuren einer reichen Fontainenanlage bedecken die ganze Höhe. Die Herrschernamen des Darius und Xerxes, welche sich in den zahlreichen Keilinschriften dieser Trümmer finden, bezeichnen die Epoche ihrer Entstehung.

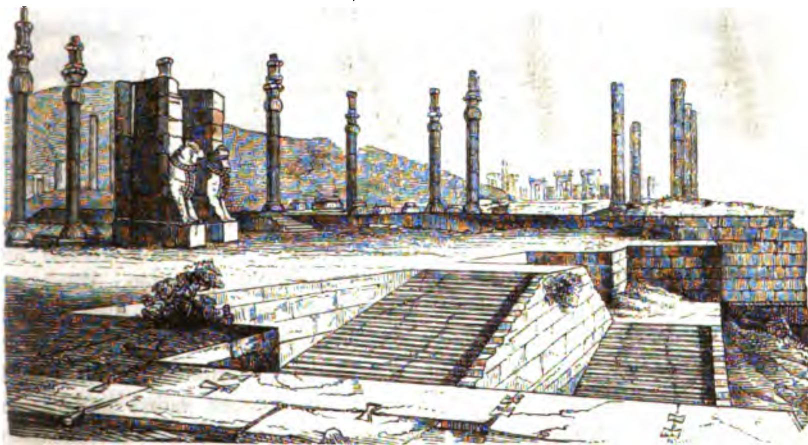


Fig. 24. Palast von Persepolis.

Der Styl dieser Prachtbauten zeigt klar eine Verschmelzung mannichfacher fremder Einflüsse zu einem neuen eigenthümlichen Ganzen. Die terrassenförmig aufgegipfelte Anlage ist babylonisch-assyrischen Ursprungs, wandelt sich aber hier zu einem heiteren, auf's Weite und Freie zielenden Eindruck um. Als Nachwirkung griechischer Einflüsse wird die Einführung des marmornen Säulenbaues zu bezeichnen sein. Die Form der Säulen mit ihren hohen Basen (Fig. 25 b u. c), den schlanken, elegant verjüngten Schäften mit ihren tiefen Vertikalrinnen (den Kanelluren), weisen auf ionisch-griechische Vorbilder hin, die Kapitäle allein zeigen eine, wie es scheint,

den Persern eigenthümliche seltsame Gestalt. Sie sind entweder aus zwei mit den Rücken zusammenstossenden Vorderkörpern von Stieren oder Einhörnern gebildet (Fig. 25 a u. d) oder bestehen aus einem hoch aufgerichteten und einem herabfallenden umgekehrten Kelch (Fig. 25 c), ersterer mit Perlschnüren, letzterer mit niederfallenden Blättern dekorirt, das Ganze

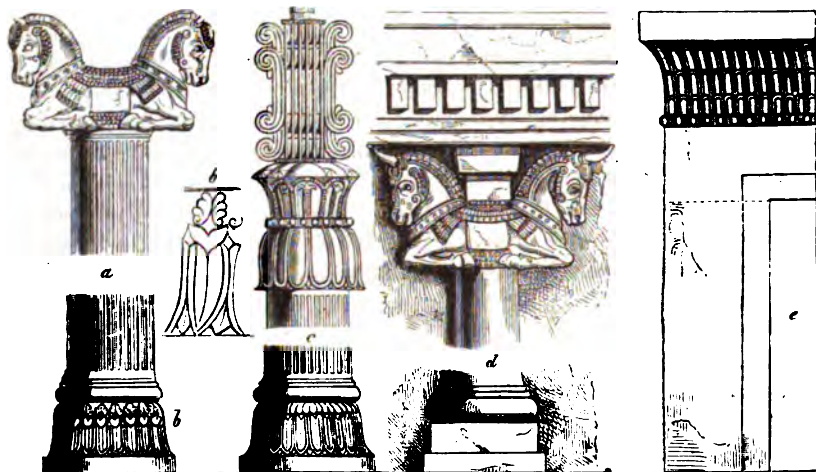


Fig. 25. Details von Persepolis.

gekrönt von doppelten aufrechtstehenden Voluten, die eine seltsam abenteuerliche Aufnahme ionischer Formen verrathen und damit bereits die Elemente einer späten willkürlich dekorativen Epoche enthalten. Wiederum andere Formen, auf ägyptische Einflüsse hindeutend, finden sich an der Bekrönung der Portale (Fig. 25 e), deren Hauptglied das hohe ägyptische Kranzgesims zeigt, mit drei Reihen aufrechtstehender Blätter bekleidet und von kräftiger Platte bedeckt. Von den Mauermassen selbst haben sich keine Trümmer vorgefunden, ein Beweis, dass dieselben wahrscheinlich analog den assyrischen Bauten aus leichtem Ziegelmaterial bestanden. Ebenso wenig haben sich Spuren der Deckenanlage und des Oberbaues gezeigt. Kein Zweifel daher, dass hier sowohl wie in den Palästen von Ninive eine hölzerne, vermuthlich mit Prachtmetallen reich verkleidete Deckenconstruktion angewendet war. Auch die marmornen Säulenhallen können nur einen hölzernen Deckenbau getragen haben, da die gegen 60 Fuss hohen Säulen einen Durchmesser von kaum 4 Fuss und einen Abstand von 30 Fuss halten. Selbst die Form der Kapitäle dürfte auf eine leichtere Construktion des Oberbaues hindeuten.

Weitere Aufschlüsse über das persische Bausystem erhalten wir durch die grossen Felsfaçaden, welche ebenfalls in der Nähe von Merdascht die

alten Königsgräber auszeichnen. Während die Grabkammer sich unzugänglich im Innern birgt, ist die äussere Fläche des steil abfallenden Felsens mit reliefartig angedeuteten Façaden geschmückt, in deren Mitte eine Scheinthür mit dem charakteristischen hohen Krönungsgesims sich findet, und deren unteres Geschoss Halbsäulen mit Einhornkapitälen zeigt, wie zu Tschilminar. Doppelte Querbalken treten mit ihren Kopfenden zwischen den Thieren hervor und tragen ein Gebälk, das in seiner dreifachen Gliederung und der Reihe von kräftigen Zahnschnitten wiederum an ionisch-griechische Formen erinnert. Dieser Unterbau trägt einen phantastisch gebildeten thronartigen Aufsatz, auf welchem die Reliefgestalt des Königs opfernd vor einem Feueraltar steht.



Fig. 26. Felsfaçade der persischen Königsgräber.

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung, die nicht minder die Behandlungsweise der Kunst von Ninive in ihrem späteren weicheren Style aufnimmt, in dieser Hinsicht also den Schlussstein, das letzte Ausklingen der gesammten alten Kunst Mittelasiens bezeichnet. Dagegen ist der Inhalt der Darstellungen [1] ein neuer, eigenthümlich persischer und gewährt eine klare Vorstellung davon, wie die nationalen Anschauungen des Volkes, als sie in die bildnerische Erscheinung strebten, sich der Formen einer anderwärts bereits ausgeprägten Kunst zu bedienen genöthigt waren. Obwohl die zahlreichen Reliefsculpturen, welche die Treppenwangen des Palastes von Persepolis bedecken, ebenfalls die Verherrlichung der Königswürde bezwecken, gehen sie nicht gleich den assyrischen auf die chronikartige Darstellung bestimmter geschichtlicher Vorgänge ein, sondern schildern in allgemeiner Weise den Glanz des königlichen Hofhalts, die Schaaren bewaffneter Leibgarden, die reichgeschmückte Dienerschaft, die festlichen Aufzüge der Ab-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 8.

gesandten unterworfener Völker, welche die Produkte ihres Landes, Stiere, Widder, Pferde und Kameele, sowie köstliche Geräthe und Gefässe als Tribut darbringen. An einem Portalpfeiler ist der König dargestellt in faltenreichem medischen Gewande, in kurzem gekräuseltem Haar und lang herabwallendem krausem Bart, mit der medischen Mütze und dem langen Scepter; hinter ihm schreiten Diener mit Sonnenschirm und Pfauenwedel, über ihm schwebt die phantastische Gestalt seines Schutzgeistes, des Feroher. Ein andres Mal sieht man den König in feierlicher Ruhe, das Scepter in der Hand, auf dem Throne sitzen, hinter ihm einen Mann seines Gefolges. Aber auch in bedeutsam symbolischer Weise wird die Macht des Königs verherrlicht, wenn er das phantastische, einhornartige geflügelte Unthier, das in lebhafter Bewegung und grimmiger Geberde ihn aufgerichtet anfällt, mit echt orientalischer Ruhe bei dem Horn ergreift und mit sicher geführtem Dolchstoss tödtet, oder wenn ein gewaltiger Löwe, vermuthlich das Symbol der königlichen Stärke, an der innern Treppenwange das sich aufbäumende Einhorn wüthend zerreisst. Neben der mährchenhaften Gestalt des Einhorns, das in seltsamer Weise auch bei den altarartigen Aufsätzen der Felsgrabfaçaden die Eckverzierungen bildet,



Fig. 27. Relief von Persepolis.

treten sodann, wie wir gesehen haben, an den Portalpfeilern die geflügelten Riesenstiere mit Menschenhäuptern, wie sie die Paläste Assyriens zeigen, uns wiederum entgegen. In all' diesen Zügen erkennen wir die Richtung

auf eine vorwiegend ideelle gedankenhafte Auffassung, die allerdings an die Stelle der lebendigen Bewegung, des thatkräftigen Handelns, wie es die assyrischen Sculpturen in naiver Frische zeigten, eine mehr ruhig gehaltene, ceremoniös feierliche Würde setzt, die indess innerhalb ihrer Grenzen oft eine anziehende Fülle von Motiven, eine mannichfaltige Schattirung in der Darstellung derselben Grundform gewährt. Damit hängt denn auch ein in mancher Hinsicht freierer Styl zusammen, der jedoch andrerseits in Frische des Ausdrucks, in Schärfe der Charakteristik und markiger Energie der Formbehandlung hinter den älteren assyrischen Werken erheblich zurücksteht. Nur die Thierdarstellungen, besonders die Kampfscenen athmen, da auf sie das feierliche Ceremoniel des Hofes sich nicht mit erstreckt, eine Lebendigkeit ausdrucksvoller Bewegung, die einen merklichen Gegensatz zu der ruhigen Haltung der menschlichen Gestalten bietet. Von geschichtlichen Darstellungen persischer Sculptur ist bis jetzt nur ein Beispiel bekannt: die Reliefs an einer gewaltig hohen steilen Felswand zu Bisutun, dem heutigen Baghistan, südwestlich von Hamadan, in denen des Darius Sieg über eine Anzahl von Empörern in grossen Reliefsculpturen dargestellt ist. Die Kolossalgestalt des Königs, von zwei bewaffneten Leibwächtern begleitet, setzt den Fuss auf einen am Boden sich krümmenden Feind und scheint zürnend auf eine Schaar von neun hinter einander aufmarschirten Männern zu blicken, die in verschiedener Tracht und durch einen Strick um den Hals zusammengefesselt, mit rückwärts gebundenen Händen ihr Urtheil erwarten. Darüber schwebt zwischen ausgedehnten Keilinschriften der Feroher des Königs.

Die persische Kunst fasst also nicht ohne eigenthümliche Elemente die Resultate der mittelasiatischen Kunstbestrebungen zu einem glänzenden Ganzen zusammen und gibt wohl am klarsten im Kreise des antiken Lebens das Bild eines bewussten frühzeitig auftretenden Eklektizismus. Dennoch fehlt es auch hier, wie wir gesehen haben, nicht an selbständig nationalen Elementen, wenngleich dieselben, bereits am Schlusspunkte einer reichen Kulturentwicklung angelangt, zu einer kraftvollen, durchgreifenden Verschmelzung des mannichfach fremdher Entlehnten in ein innerlich gleichartiges Gesammtbild nicht mehr die Energie besassen.

DRITTES KAPITEL.

Die Kunst des westlichen Asiens.

A. PHÖNIZIER UND HEBRÄER.

An dem schmalen Küstenstrich, mit welchem westwärts das asiatische Festland sich gegen das Mittelmeer öffnet, hausten schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. die Phönizier,[1] ein Volk semitischer Abstammung, das auf seinen frühzeitig begonnenen Seefahrten an allen Küsten dieses Binnenmeeres, in Griechenland und den dazu gehörigen Inseln, auf Sicilien, an der afrikanischen und spanischen Küste Handelsemporien und Colonien gründete, ja selbst über die seinem Unternehmungsgeist zu engen Grenzen dieses Kreises bis in den Atlantischen Ocean nach den britannischen Gestaden vordrang. Nicht der Trieb nach Eroberung und Staatenbildung, nur der Drang nach Handel und Erwerb war das leitende Element bei diesen kühnen Seefahrten. Er machte die Phönizier zu den Verbreitern der westasiatischen Kultur. Ihre berühmten Städte Tyrus und Sidon, in der Mitte zwischen dem Orient und Occident gelegen, waren die Centralpunkte des Welthandels, die Stapelplätze der reichen Kulturprodukte des gesammten asiatischen Continents.

Die phönizische Kultur ist eine wesentlich kaufmännische, industrielle. Wir finden die sidonischen Männer früh im Besitze des Geheimnisses der Purpurfärberei und der Glasfabrikation, im eifrigen Betriebe des Erzgusses sowie der künstlichen Verarbeitung edler Metalle. Vieles, namentlich die Weberei und Wirkerei, lernten sie von den Babyloniern, von denen sie auch Maass und Gewicht annahmen und den Völkern des Westens mittheilten. Was bei Homer von kunstreichen Werken des Luxus erwähnt wird, stammt in der Regel von „sidonischen Männern." Ein selbständiges höheres Kunstschaffen scheint dem ächt kaufmännischen Volke dagegen fremd geblieben zu sein. Allerdings werden sie als Bauverständige gerühmt, und selbst die Prachtbauten der benachbarten Hebräer werden durch phönizische Baumeister ausgeführt; allein eine selbständige, höher entwickelte Form scheinen dieselben um so weniger gehabt zu haben, als die Erwähnung hölzerner und eherner Säulen, getäfelter Decken von Cedernholz und prachtvoll schimmernder Goldbekleidung der Wände sich durchaus auf babylonische Einflüsse zurückführen lässt. Das Wenige, was von

[1] *F. C. Movers*, das phönizische Alterthum. Berlin 1849. — *E. Gerhard*, über die Kunst der Phönizier, in den Schriften der Akademie der Wissenschaften. Berlin 1846.

wirklich erhaltenen Werken nachweislich oder mit Wahrscheinlichkeit auf phönizischen Ursprung gedeutet werden kann, besteht entweder aus mächtigen Ufer- oder Dammbauten, wie auf der Insel Arvad (Aradus) gegenüber der syrischen Küste und an einigen Punkten der afrikanischen Küste, oder wo Tempelreste sich erhalten haben, wie auf den Inseln Gozzo und Malta (die sogenannte Giganteia), auf Cypern die Spuren des alten Venusheiligthums, zeigt sich eine durchaus unkünstlerische primitive Roheit der Anlage, die höchstens durch reichen Metallschmuck ein dem orientalischen Charakter zusagendes höheres Gepräge erhalten konnte. — Noch roher, wahrhaft barbarisch abschreckend ist das Wenige, was an bildnerischen Werken, Götteridolen u. dgl. gefunden wurde. Uebrigens beweisen die Nachrichten der Alten von dem Bilde des Gottes Moloch, das entweder die Gestalt eines Stieres oder eines stierhäuptigen Menschen hatte, dass in der Personifikation der Götterbegriffe durch die bildende Kunst die Phönizier ähnlichen Anschauungen folgten, wie die Aegypter und die Völker des mittleren Asiens.

Von der Kunst der Hebräer ist noch weniger zu sagen. In der Baukunst, wie wir sahen, durchaus von den Phöniziern abhängig, wurden sie durch den Monotheismus und das strenge Gesetz Mosis von der Darstellung des Göttlichen durch die Kunst abgehalten. Dagegen wissen wir, dass die Goldplatten, welche das Innere des salomonischen Tempels bekleideten, mit reichlichen Darstellungen von Blumen und Palmen, sowie von Cherubgestalten geschmückt waren. Ausserdem schlossen Cherubim, in Cedernholz geschnitzt und mit Gold überzogen, das Allerheiligste vom übrigen Tempelraum ab. Selbst in den Gestalten dieser Engel, die in den heiligen Schriften als menschliche Körper mit vier Flügelpaaren vorgestellt werden, von denen zwei den Leib bedecken, erkennt man unzweifelhaft persische Anschauungen und wird unwillkürlich an jenes Reliefbild des Cyrus (S. 36) erinnert. — Die Einrichtung des Tempels zu Jerusalem, die einen Gegenstand vielfachen gelehrten Streites abgegeben hat, mag archäologischer Erörterung überlassen bleiben.

B. DIE VÖLKER KLEINASIENS.

Aus der gewaltigen asiatischen Ländermasse schiebt sich westwärts ein Gebiet halbinselartig vor, welches, vom Schwarzen, dem Aegäischen und dem Mittelmeer umfasst, mit tief eingeschnittenen, buchtenreichen Küsten dem Occident, zunächst dem Lande der europäischen Griechen, sich entgegenstreckt. Die stark entwickelte, hafenreiche Küste, die von

zahlreichen fruchtbaren Inseln und kleineren Eilanden umgeben ist, weist ebenso sehr nach Westen hin, wie das vielfach gegliederte, von Gebirgszügen mit üppigen Niederungen und mannichfaltigen kleineren Flussthälern durchschnittene Land einen Gegensatz gegen die in grösseren, compakteren Massen angelegten Kulturgebiete des Orients bildet. Nur das Innere ist ein hohes, meist kahles, unfruchtbares Gebirgsplateau, von welchem nach den Küsten hin das wald- und wiesenreiche Land in vielgestaltiger Gliederung sich niedersenkt. Das herrliche, durch Gebirge und Meeresnähe gemilderte Klima, die günstige, buchtenreiche Entfaltung der Küsten musste früh schon zur Colonisation mannichfach anlocken, so dass an den Küstensäumen und auf den Inseln sowohl semitische als arische, thracische und griechische Stämme sich ansiedelten und zu einer frühzeitigen Kulturentwicklung gelangten. Ebenso musste aber auch die vielgliedrige Formation des Binnenlandes zur selbständigen Ausprägung einer reichen Anzahl kleinerer Stämme führen, die, wenngleich in Abstammung, Sitte, Sprache und Religion verwandt, doch in vielfacher Verschiedenheit sich entwickelten. So finden wir denn in der That schon bei Homer eine unendliche Anzahl von Völkerschaften auf dem keineswegs ausgedehnten Gebiet zusammengedrängt: wir lernen kennen die silberreichen Alizonen, die erzbereitungskundigen Chalyber, die kampflustigen Myser, die Dardaner und Troer, die rossebändigenden Mäonen, die Lycier, Phrygier u. a.

Aus diesen chaotischen Völkermassen treten bald einige Hauptstämme hervor, welche in der Kulturentfaltung vorwiegende Bedeutung gewinnen. Die an der Westküste ansässigen Colonien der Griechen scheiden wir hier einstweilen aus, um sie später mit ihren europäischen Brüdern gemeinsam zu betrachten. Von den eigentlich kleinasiatischen Stämmen haben wir die Phrygier, Lyder und Lycier hervorzuheben: Erstere bewohnten die mittleren waldreichen Hochebenen des Landes, westlich begrenzt von den Lydern, die im Flussgebiete des vielfach gewundenen Mäander sassen; an der Südküste hatten sich die Lycier niedergelassen. Unter diesen Stämmen erhoben sich die Lyder seit der Herrschaft ihres Königs Gyges (um 700 v. Chr.), der siegreiche Kämpfe mit den Nachbarstaaten führte, zu einer immer mächtigeren, ausschliesslicheren Bedeutung, die durch seine Nachfolger Ardys, Sadyattes und Alyattes zur Oberherrschaft über ganz Kleinasien sich aufschwang, und unter Krösus sogar die griechischen Colonien zur Unterwerfung zwang. Um 550 erreichte jedoch die lydische Herrschaft ihr Ende, als Cyrus siegreich vordrang, die glänzende Hauptstadt Sardes einnahm und die Halbinsel dem grossen Perserreiche einverleibte.

Die Denkmäler, welche dem kleinasiatischen Alterthum angehören,[1] bestehen hauptsächlich aus Grabmonumenten, die in erheblicher Anzahl

[1] Vgl. *Texier*, Description de l'Asie Mineure. 3 Vols. Paris 1849.

und mannichfaltiger Formbildung, von der einfachen Gestalt des Tumulus bis zu reicheren, charakteristisch entwickelten Bauten sich vorfinden. Die ältesten und primitivsten dieser Werke werden in Lydien angetroffen, meistens in der Form von Grabhügeln, die auf kreisrundem Unterbau oft in bedeutenden Dimensionen kegelförmig aufsteigen. Im Centrum der Anlage ist aus dem soliden Mauerkern ein viereckiges Grabgemach ausgespart, dessen Decke durch horizontal über einander hervorkragende Steine geschlossen wird. An der Nordküste des Golfs von Smyrna hat sich eine grosse Anzahl solcher Tumuli erhalten, unter denen das sogenannte Grab des Tantalos mit einem untern Durchmesser von gegen 200 Fuss das mächtigste ist. Aehnliche Grabhügel, zum Theil ebenfalls von gewaltiger Ausdehnung, erheben sich in der Gegend des alten Sardes, darunter drei von hervorragender Bedeutung, in denen man die Gräber der Könige Alyattes, Gyges und Ardys vermuthet.

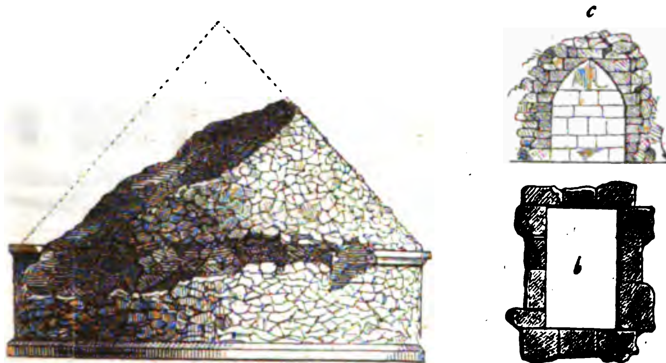


Fig. 28. Grab des Tantalos in Lydien.

Diesen grossartig primitiven Freibauten stellen sich die Denkmäler Phrygiens in charakteristischer Verschiedenheit als Felsgrottenbauten mit künstlich aufgemeisselten Façaden gegenüber. Finden wir in diesen Anlagen Anklänge an die Felsgrabfaçaden der Perser, so bezieht sich dies doch keineswegs auf die Weise der künstlerischen Charakteristik. Vielmehr zeigen die phrygischen Denkmäler in jeder Hinsicht eine besondere, mit andern Werken nicht zu vergleichende Behandlung. In bedeutender Ausdehnung sind die Façaden in der Form eines Giebelhauses gestaltet, so dass dem viereckigen Felde ein sanft ansteigender Giebelabschluss gegeben ist. Von einer bestimmten Ausprägung architektonischer Formen oder Glieder ist aber nirgend die Rede. Am ersten könnte man diese merkwürdigen Façaden mit grossen Teppichen vergleichen, welche zwischen breiten Rahmen ausgespannt sind. Die Rahmen sind mit rautenförmigen

Verzierungen geschmückt, während ein mäanderartiges Schema die ganze innere Fläche bedeckt. Auch der Giebel ist in der Regel mit rautenförmig gekreuzten Linienverschlingungen an seinen Rändern versehen. An dem ganzen Façadengerüst tritt kein dominirendes Glied mit mächtiger Schattenwirkung vor, macht kein kräftiges Profil die Rechte des Steinbaues geltend. Teppiche und leichte Holzgerüste sind offenbar die Vorbilder, welche hier maassgebend waren. Unten in der Mitte befindet sich eine Oeffnung als Zugang zur Grabkammer. Eine charakteristische Geltung hat vorwiegend nur die Volutenform, mit welcher die Spitze des Giebels in paarweiser Anordnung gekrönt ist, eine Form, die wir auch in Persepolis und Nimrud fanden und also mit Fug als eine specifisch westasiatische ansehen dürfen. An Grösse und Alter vorzüglich bedeutend ist aus der Zahl dieser Denkmäler das mit altphrygischer Inschrift versehene sogenannte Grab des Midas bei Dogan-lu, etwa sechsunddreissig Fuss breit und vierzig Fuss hoch (Fig. 29).

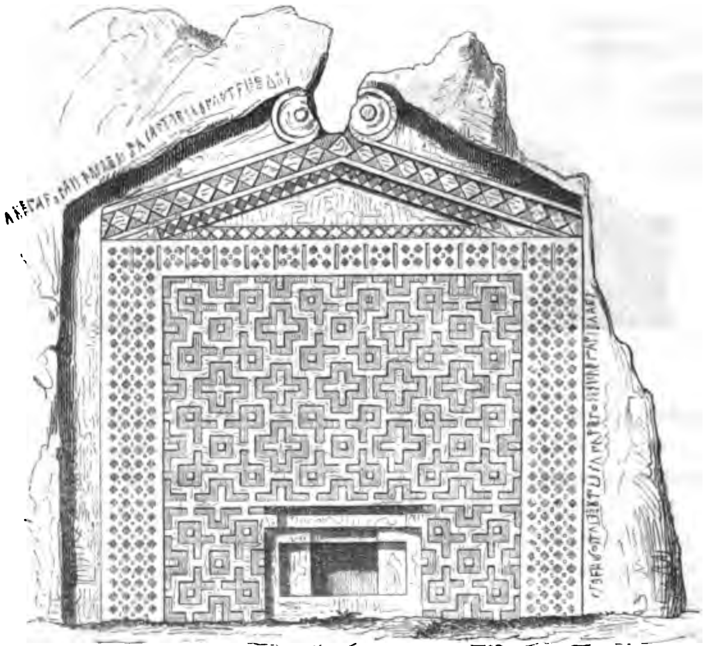


Fig. 29. Grab des Midas.

Wieder eine andre Form und ein neues Stadium der Entwicklung bieten uns die Grabmäler in Lycien. Der Felsbau ist auch hier mit Vorliebe zur Anwendung gebracht, allein in mannichfach verschiedener Weise.

Zwei Hauptformen sind es, in denen der hier heimische Gräberbau sich ausgeprägt hat. Man meisselte entweder aus dem freien Felsgestein das Grabmal als ein selbständiges monolithes Werk heraus, das sodann in Form eines Sarkophags mit allen Zeichen bewusster Nachahmung einer Holzconstruktion sich darstellt; oder man legte die Grabkammer, wie auch sonst wohl geschehen, im Felsen an und meisselte dem letzteren eine Façade auf, die noch entschiedener die Reminiscenzen eines Holzbaues zur Schau trägt. Ein vollständiges Gerüst von aufwärts gekrümmten Schwellen, von Pfosten und Rahmen, Riegeln und Kämmen lässt alle Einzelheiten des Holzverbandes in ängstlich treuer Nachahmung schauen, so dass man zu Stein umgewandelte Blockhäuser vor sich zu haben meint. Der obere Abschluss gestaltet sich entweder horizontal, oder wie an den phrygischen Gräbern mit sanft ansteigendem Giebeldache, jedoch nicht wie dort in ausdrucksloser ununterbrochener Fläche, sondern mit kräftigem Gesimsvorsprung, der durch das Vortreten einer Reihe von Querhölzern eine dekorative Charakteristik erhält. Die Hauptfundorte solcher Monumente sind zu Phellos, Antiphellos, Myra, Xanthos, Telmissos u. a.



Fig. 30. Felsgrab zu Myra.

Neben diesen Denkmälern finden sich in Lycien manche andere Werke, die ebenfalls die Felsfaçade als Grundmotiv des Grabmales, aber in wesentlich verschiedener, offenbar auf griechischen Einflüssen beruhender Weise ausgeprägt zeigen. Hier wird der griechisch-ionische Säulenbau aufgenommen und auch den oberen Theilen, dem Gebälk sammt dem Giebeldache die bestimmte, klar ausgesprochene griechische Formbildung gegeben. Dies geschieht in zweierlei Weise, indem entweder die Façade nach herkömmlicher Art dem Felsen in kräftigem Relief aufgemeisselt wird, oder ein portikenartiger Vorbau mit freier Säulenstellung vortritt. In der Regel sind es zwei Säulen, ausnahmsweise auch wohl eine einzige, welche zwischen zwei kräftigen Eckpfeilern angeordnet werden. Die Formen sind durchweg entschieden hellenisch-ionische: das Kapitäl mit den Voluten, die

Basis mit den rundlich vorquellenden und eingezogenen Gliedern, der Säulenschaft zwar verjüngt, aber ohne Kanellur, das Gebälk zweitheilig und mit zahnschnittartigem Gesims bekrönt, der Giebel auf der Spitze und den Enden mit derben, einfachen Akroterienaufsätzen ausgestattet. Solche Denkmäler finden sich zu Telmissos, Antiphellos, Myra, Kyaneä-Jaghu u. a. Neben diesen entschieden hellenisirenden Formen kommen an einzelnen Werken auch Anklänge an persische Bauweise vor, so die kraftvoll wirksame Bekrönung der Thür durch eine mit Blättern dekorirte Hohlkehle an einer Façade bei Limyra. Endlich hatte sich an einem Denkmal zu Xanthos, jetzt im Brit. Museum zu London, ein völlig ausgebildeter Freibau entwickelt. Auf einem viereckigen Unterbau erhob es sich als tempelartiger Oberbau in den Formen der ionischen Architektur.

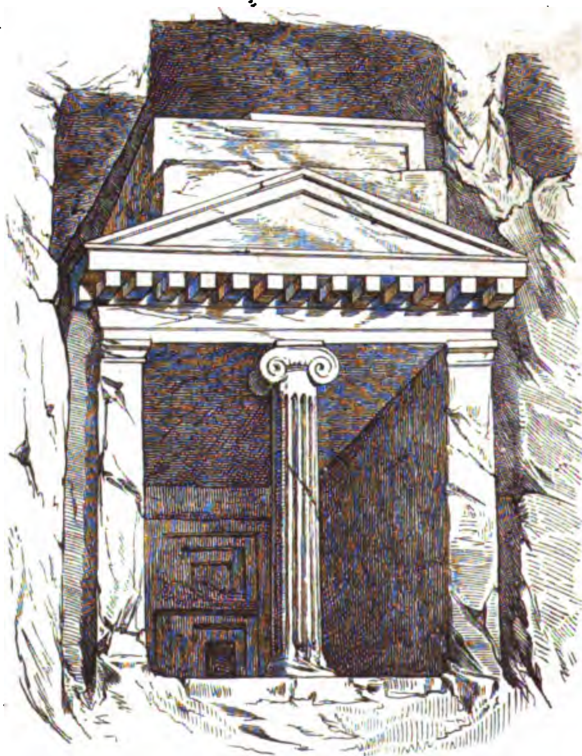


Fig. 31. Grab zu Kyaneä-Jaghu.

Anfangs glaubte man darin das Grabmal des Harpagos zu erkennen; jetzt hat es dagegen von seinem bildnerischen Schmuck den Namen des Nereïdendenkmals erhalten.

Für die Zeitbestimmung der kleinasiatischen Denkmäler dürfen wir aus der Entzifferung der öfter angebrachten Inschriften nähere Aufschlüsse erwarten; einstweilen wird der Charakter der bisweilen an ihnen vorkommenden Reliefs maassgebend für die Bestimmung des Alters bleiben müssen. Die ältesten Werke sind ohne Zweifel jene primitiven Grabhügel Lydiens, die in die Zeiten des Gyges und Alyattes (7. Jahrh. v. Chr.) hinaufreichen dürften. Ihnen schliessen sich wohl noch als Zeugnisse des 6. Jahrhunderts die phrygischen Denkmäler mit ihrer naiven spielenden Behandlungsweise an, während die lycischen Gräber mit ihrer auf Reflexion beruhenden Holznachahmung oder den entschieden hellenisirenden Formen erst dem 5. bis 3. Jahrhundert angehören werden.

Die bildende Kunst Kleinasiens, soweit sie nicht hellenisches Gepräge trägt, ist bis jetzt nur in spärlichen, vereinzelten Ueberresten zu unsrer Kenntniss gekommen. Die merkwürdigsten und alterthümlichsten Werke sind die Felssculpturen der ehemaligen Stadt Pterium in Galatien bei dem Dorfe Boghaz-Koei, Reliefs von derber und schlichter Behandlung, zwei einander begegnende Züge männlicher Gestalten darstellend, die durch die Tracht dem Anscheine nach als Vertreter zweier verschiedener Nationen bezeichnet werden. Ein Marmorsitz ebendaselbst hat zu beiden Seiten Löwengestalten, nach Art assyrischer Werke. Noch bestimmter erinnert ein Portal bei dem heutigen Dorfe Uejük durch seine phantastischen, aus Vogelleib mit Löwenfüssen und Menschenhaupt zusammengesetzten Kolossalgestalten an ninivitische Ausstattung. Dagegen weiset die Reliefdarstellung eines Löwen, der einen Stier zerreisst, im Giebel einer Grabfaçade zu Myra, deutlich auf persische Vorbilder zurück. So zeigt die alte Kunst Kleinasiens dieselben Verhältnisse, welche auf die politischen Geschicke des Landes einen bestimmenden Einfluss ausgeübt haben: beim Mangel einer festen centralisirenden Gewalt zersplittern sich die einzelnen Kulturelemente, und je weniger, wie es scheint, eine energische Anlage zu höherer Kunstentfaltung den verschiedenen Stämmen angeboren war, um so leichter mussten dieselben den Einflüssen der auch für die politischen Zustände entscheidenden mächtigen Nachbarvölker sich hingeben.

VIERTES KAPITEL.

AEGYPTEN.

1. Land und Volk.

An den Ufern des Niles begegnen uns die ältesten Spuren künstlerischer Thätigkeit. Wie sich überhaupt ein höheres Kulturleben erst in den Stromthälern entfaltete, so war dies besonders und in hervorragender Weise hier der Fall. Ohne den Nil würde das ganze Aegypten eine ebenso unwirthbare Wüste sein wie die anderen angrenzenden Theile von Afrika. Aus den Hochgebirgen Abyssiniens herabströmend, schwillt der Fluss durch die Wassermassen der tropischen Regenzeit alljährlich mit grosser Regelmässigkeit an und bedeckt das meist nur schmale, von Felskämmen eingeschlossene Thal mit seinen Fluthen, nach deren Abfliessen ein ausserordentlich befruchtender Schlamm zurückbleibt. Dieser Umstand wurde für das Land schon in grauer Vorzeit die Quelle des Wohlstandes und der höheren Kultur. Der wunderbare Strom zwang die Bewohner nicht bloss zu schützenden Deich- und Uferbauten, sondern rief auch zeitig die Anlage von Kanälen hervor, durch welche sein Segen geregelt und überallhin vertheilt wurde. Selbst zu wissenschaftlicher Thätigkeit gab er den ersten Impuls, da das regelmässige Wiederkehren und Verlaufen seiner Anschwellung bald Gegenstand der Beobachtung und, mit Hülfe astronomischer Betrachtungen, der gelehrten Berechnung wurde. Ja, das ganze Leben erhielt, da es von dem Strome bedingt wurde, einen bestimmten Zuschnitt, feste Regel und Ordnung, so dass der Geist einer strengen Gesetzmässigkeit früh bei den Aegyptern heimisch wurde.

Ohne Zweifel waren aber in der natürlichen Anlage jenes merkwürdigen Volkes die Keime enthalten, welche unter dem entwickelnden Einflusse jener äusseren Bedingungen zu so charakteristischer Gestalt sich erschlossen. Man darf annehmen, dass in vorgeschichtlicher Zeit das Volk der Pharaonen über die Landenge von Suez, jene Völkerbrücke, auf welcher Jahrtausende hindurch Asiens und Aegyptens Stämme feindlich wie friedlich hinüber und herüber strömten, aus vorderasiatischen Sitzen in das reiche Nilthal hinabstieg, die Eingebornen theils unterjochte, theils verdrängte und den Grund zur ägyptischen Nation mit ihrer durchaus eigenthümlichen Kulturentfaltung legte. Der Charakter dieses Volkes war ein völlig abgeschlossener, isolirter, und so wunderbar der heimische Strom von allen andern Strömen der Welt sich darin unterscheidet, dass er auf seinem

ganzen Laufe durch Aegypten, also durch ein Land von der Längenausdehnung Grossbritanniens, keinen einzigen, selbst nicht den kleinsten Nebenfluss aufnimmt, so wiesen auch die alten Aegypter jede Vermischung mit fremden Elementen in stolzer Zurückhaltung ab. So lag das Land wie eine langgestreckte Oase, umschirmt von seinen Felsenwällen, rings umgeben vom Sandmeere der Wüste da; so ragte das Volk wie eine Kulturoase aus dem Umkreise minder entwickelter, minder gesitteter Stämme in blühender Kraft empor.

Die Staatsform, in welcher das ägyptische Leben mit wunderbarer Beharrlichkeit Jahrtausende hindurch sich versteinerte, war die dem ganzen Orient gemeinsame, der Despotismus. Aber die den Aegyptern eigene strenge, nüchtern verständige Sinnesrichtung bewahrte ihr Leben vor dem üppig schwelgerischen Charakter der asiatischen Despotien und lenkte ihren Geist mehr auf nützliches, thatkräftiges Schaffen. Allerdings regierten die Pharaonen mit unumschränkter Macht, und so hoch standen sie über dem gesammten Volke, selbst über den beiden bevorzugten Kasten der Priester und Krieger erhaben, dass sie sogar göttlicher Verehrung theilhaftig, mit den Göttern des Landes identificirt wurden. Indess gab es ein äusserst complicirtes Gewebe gesetzlicher und ceremoniöser Bestimmungen, welche die Herrschergewalt umspannten und von derselben respektirt werden mussten. Neben ihnen genoss indess die Priesterkaste eines bedeutenden Einflusses. Sie war die Bewahrerin der Wissenschaften, besonders der geometrischen und astronomischen Kenntnisse, welche sie mit dem Schleier des Geheimnissvollen zu umgeben verstand; sie war die Verwalterin und Hüterin der Tempel, die Pflegerin des Kultus und der religiösen Anschauungen.

Was letztere betrifft, so wurzelten sie in einem polytheistischen System, dessen Gestalten meistentheils nur Symbole für die Ereignisse und Verhältnisse der besondern Natur des Landes waren. Lag dieser Betrachtungsweise etwas Abstraktes zu Grunde, so verband dieselbe sich doch in merkwürdiger Art mit ziemlich roh sinnlicher Auffassung. Daher kam es, dass man die Götter zwar in Menschengestalt bildete, mit Beziehung auf die göttlich erachteten Pharaonen, aber den oberen, edleren Theilen, besonders dem Kopf eine bestimmte, bei den einzelnen Göttern verschiedene thierische Form gab, ja dass man selbst den meisten Thieren, sowohl nützlichen als schädlichen, göttliche Verehrung erzeigte und sie nach dem Tode gleich den Menschen einbalsamirte. Auch diese Sitte hing eng mit den religiösen Vorstellungen der Aegypter zusammen. Sie glaubten, wenn auch in mehr sinnlicher als geistiger Weise, an eine Fortdauer nach dem Tode und hielten sich für ewig Lebende. Daher die ausserordentliche Sorgfalt für die Todten, der ausgebildete Gräberkultus, der die Stätten der Abgeschiedenen wichtiger und feierlicher behandelte, als die nur dem ephemeren

Bedürfniss dienenden leicht aufgeführten und ebenso leicht zerstörten Wohnungen der Lebenden. Alles dies bildet in dem Charakter der alten Aegypter einen ernsten, bedeutungsvollen Zug, der sich dem ganzen Dasein als feste Regel und feierlich strenge Ordnung, Besonnenheit und Gleichmässigkeit aufprägte. Durch Tracht, Lebensweise und Sitten nicht minder als durch die Sprache und die ihnen ganz allein eigene bilderreiche, beziehungsvolle, aber schwerfällige Hieroglyphenschrift unterschieden sie sich von den übrigen Völkern und fühlten in stolzem Selbstbewusstsein sich allen anderen Nationen so weit überlegen, dass sie jede friedliche Berührung mit denselben vermieden und jedem Fremden den Eintritt in das geheiligte Reich der Pharaonen streng untersagten.

Die Anfänge des ägyptischen Staatslebens verlieren sich in undurchdringliches Dunkel der Urzeit. Aber schon im vierten Jahrtausend v. Chr. bestand das älteste ägyptische Reich im unteren Theile des Landes, in der Hauptstadt Memphis. Schon damals wurden grossartige Deich- und Wasserbauten aufgeführt und die Pyramiden errichtet, deren Erbauer, die Pharaonen Chufu, Schafra und Mencheres (Cheops, Chefren und Mykerinos bei Herodot) der vierten Manethonischen Dynastie angehören. Wahrscheinlich war der herrschende Stamm aus Vorderasien eingewandert und hatte sich mit den Eingebornen des Landes vermischt. Ausser den Pyramiden von Memphis bezeugen die dazu gehörigen Felsengräber die Kunstthätigkeit jener frühesten Epoche des »alten Reiches.« Eine zweite Blüthenepoche begann mit der zwölften Dynastie gegen Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. In dieser Zeit tritt nachweislich zuerst in dem vom Könige Sesurtesen I. zu Heliopolis errichteten Obelisken diese merkwürdige Form des Denkpfeilers auf. Zugleich verbreiten sich die Monumente über einen grösseren Länderkreis, zum Beweise der rastlos vordringenden und um sich greifenden Macht der Pharaonen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zeigen den Styl dieser Epoche in seiner grossartigen Bedeutsamkeit. Dann aber um 2000 v. Chr. brechen vorderasiatische Eroberer unter dem Namen der Hyksos in das Reich und drängen die Macht der Pharaonen nach Oberägypten zurück. Gegen 600 Jahre dauerte dies Interregnum, bis um 1400 v. Chr. durch König Sethos I. die Fremden geschlagen und verjagt wurden. Nun erhob sich das »neue Reich,« dessen Mittelpunkt das hundertthorige Theben wurde, zu höchster Blüthe; die achtzehnte und neunzehnte Dynastie sah unter mächtigen Herrschern, besonders dem grossen Ramses II. Miamun (dem Sesostris der Griechen), den Glanzpunkt des ägyptischen Kulturlebens, den noch jetzt zahlreiche prachtvolle Tempel und Gräber bezeugen. Aber unmerklich schlich sich, wahrscheinlich durch asiatische Berührungen begünstigt, eine Ueberfeinerung der Kultur ein, welche die alte zähe Kraft der Nation brach. Eine abermalige Regeneration versuchte durch die Hülfe griechischer Söldner gegen

650 v. Chr. der kluge Psammetich; allein nur für kurze Zeit, denn schon unter seinen nächsten Nachfolgern wurde Aegypten eine Beute der Perser. So unverwüstlich war indess die nationale Energie des Volkes, dass wenigstens an den Denkmälern noch in spätester Zeit, selbst unter griechischer und römischer Herrschaft, die fremden Eroberer sich der heimischen, durch eine Tradition von Jahrtausenden geheiligten Kunstform anschlossen.

2. Die Architektur der Aegypter.[1]

Die ältesten Denkmäler der Erde sind die Pyramiden von Memphis. Als gigantische Marksteine der Geschichte ragen sie auf, Zeugnisse einer Zeit, die in ein fast fabelhaftes Alterthum hinauf reicht. Sie bezeichnen den Punkt, wo zuerst auf der Erde eine höhere Kultur Wurzel geschlagen hatte, und damit zugleich den Anfang des geschichtlichen Lebens, des monumentalen Schaffens. Es ist kein Zweifel mehr, dass die ältesten dieser Denkmale mindestens in den Anfang des dritten Jahrtausends zu setzen sind. Sie beweisen aber durch die bewunderungswürdige Technik, welche die gewaltigsten Baumassen zu bewegen und mit sicherster Meisselführung zu bearbeiten wusste, dass in ihnen die Resultate einer altbewährten baulichen Thätigkeit zusammengefasst sind. In der strengen primitiven, durch keinerlei Schmuckformen verzierten Grundgestalt markirt sich zugleich das künstlerische Streben einer gewaltigen urzeitlichen Periode. In ungeheurer Masse, die bei der grössten Pyramide auf über 74 Millionen Kubikfuss berechnet ist, umschliessen sie als künstliche krystallinisch geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarkophag des Herrschers enthielt. Enge, schräg geneigte Gänge, deren Mündung durch eine das ganze Aeussere überziehende Granitbekleidung verdeckt wurde, führen in die Grabkammer hinein. Die mannichfaltigsten und sinnreichsten Vorkehrungen der Construktion sichern die Decke dieser Kammern gegen den ungeheuren Druck der oberen Masse. Entweder sind die gewaltigen Steinbalken der Decke sparrenförmig an einander gelehnt, oder es befindet sich zur Entlastung über dem Gemach ein System von hohlen Raumen, durch Ueberkragung der horizontalen Schichten gebildet. Der Aufbau der Pyramiden geschah, wie an mehreren unvollendet gebliebenen Werken noch jetzt zu erkennen ist, durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte und dessen Absätze in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden. Manchmal erhielten die anfänglich in geringern Dimen-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 4 und 5. — Description de l'Egypte etc. Paris 1820. — *Rosellini*, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1834 ff. — *R. Lepsius*, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Berlin 1849 ff.

sionen angelegten Denkmäler durch spätere Ummantelungen einen bedeutenderen Umfang. Das Material dieser gewaltigen Bauten besteht bei einigen aus Quadern, bei andern aus Ziegeln. Die primitivste Bauthätigkeit Aegyptens verwendete höchst wahrscheinlich gleich der Mesopotamiens das letztere Material, dessen Bereitung ja auch zu den harten Frohnarbeiten der Israeliten gehörte. Das Streben nach höchster monumentaler Ausprägung der Bauwerke führte aber die Aegypter schon früh dahin, die reichen Steinlager aller Art, welche die Gebirgszüge auf beiden Seiten des Nilthales darbieten, für ihre Denkmäler zu verwenden. Bei den Pyramiden finden wir auch den Steinbau schon in solcher Vollendung der Behandlung, dass man auf eine lange Praxis zurückschliessen darf.

Die drei grössten Pyramiden liegen in der Nähe von Cairo, beim Dorfe Gizeh, und rühren inschriftlich von den Königen Chufu, Schafra und Mencheres her. Unter ihnen erscheint als die älteste die des Schafra, ursprünglich an der Basis über 700 Fuss im Quadrat messend, bei einer Scheitelhöhe von über 450 Fuss. Noch kolossaler erhebt sich die Pyramide des Chufu, von ursprünglich 764 Fuss quadratischer Grundfläche bei 480 Fuss Scheitelhöhe. Sie birgt ungewöhnlicherweise drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsgestein des Bodens eingesprengt ist. Beträchtlich geringere Ausdehnung zeigt die Pyramide des Mencheres, die nur 354 Fuss im Quadrat und 218 Fuss Höhe misst, an schöner und sorgfältiger Ausführung aber die beiden vorhergehenden übertrifft. Die Grabkammer enthielt noch den Sarkophag des Königs, der jedoch beim Transport an der spanischen Küste untergegangen ist. An der Ostseite jeder Pyramide befindet sich ein kleines Heiligthum, wahrscheinlich für den Todtenkultus bestimmt. Haben sich von diesen Anlagen nur zertrümmerte Ueberreste erhalten, so ist dagegen in der Nähe jener drei Riesengebäude ein nicht minder kolossales Sculpturwerk vorhanden, das in ähnlicher Weise das Streben nach grandiosen Wirkungen bekundet: der vor jener Pyramidengruppe lagernde Sphinxkoloss, ein gewaltiger Löwenleib mit einem Manneshaupte. Dies grösstentheils vom Sande der Wüste verwehte Bildwerk ist in einer Höhe von 65 Fuss und einer Länge von über 140 Fuss aus einer natürlichen Felserhöhung des Bodens herausgearbeitet, ein staunenswerthes Zeugniss unübertrefflicher Meisselgewandtheit, wie sie in Bewältigung solcher Aufgaben nur in Despotieen von einem sklavisch gearteten Volke bewiesen wird.

Mit den Pyramiden sind ausgedehnte Privatgräber verbunden, aus deren unabsehbaren gleichförmigen Todtenfeldern sich jene gigantischen Königsgräber erhoben, wie aus der Masse des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst. Diese Gräber sind mehr oder minder tief aus dem natürlichen Felsen ausgemeisselt. Sie beginnen mit einem kleinen Heiligthum, das zum Todtenkultus bestimmt war, und führen durch einen ge-

neigten Schacht in die Grabkammer hinab. Ausser zahlreichen bildlichen Darstellungen haben die inneren Räume auch häufig eine architektonische Verzierung, welche in bunten Farben ein hölzernes Lattenwerk nachahmt. Eben so bestimmt erinnert die Oberschwelle der Eingänge an eine Holzconstruktion, denn stets ist es ein runder baumstammartiger Balken, welcher die beiden Thürpfosten verbindet, und selbst die Decke der Gemächer ahmt manchmal an einander gereihte Hölzer nach. Wo die Grösse der Gemächer freie Stützen verlangte, hat man dieselben in Form von viereckigen Pfeilern stehen lassen, die entweder durch rechtwinklige Architrave oder durch Rundbalken verbunden sind. Ausserdem kommt als Umfassung der Wände ein bandartig umwundener Rundstab und als Bekrönung eine mächtig vorspringende Hohlkehle mit Deckplatte vor, welche letztere, wie wir gesehen, auch in die persische Kunst übergegangen war. Beide Formen bleiben für die ganze Dauer der ägyptischen Kunst in Geltung. Die Decken dieser Gräber sind oft mit Nilziegeln vollständig eingewölbt; der Säulenbau dagegen scheint in dieser Epoche noch nicht vorzukommen.

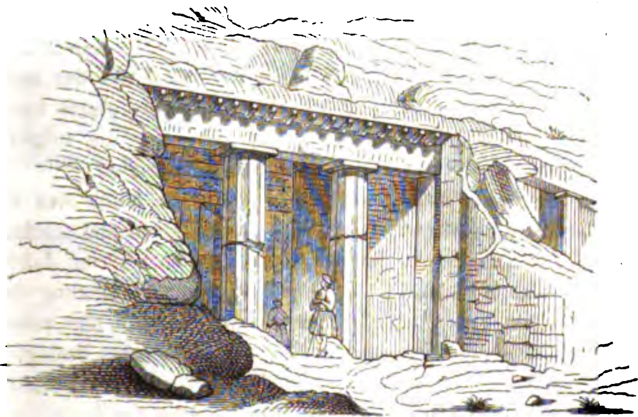
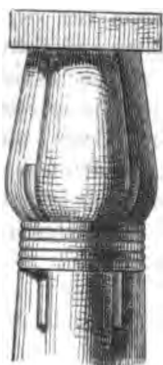


Fig. 32. Grab von Beni-Hassan.

Eine zweite Glanzzeit des alten Reiches, die etwa in's Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. fallen mag und die zwölfte Dynastie umfasst, wird zunächst durch den mächtigen Obelisk des Königs Sesurtesen I. zu Heliopolis bezeichnet, eine ebenfalls für die ägyptische Sinnesweise charakteristische Form, in der sich der schlichte Denkpfeiler zur festen geometrischen Gestalt ausprägt, indem er in monolither Masse von quadratischer Grundfläche in stetiger Verjüngung schlank aufsteigt und mit pyramidaler Zuspitzung endet. Sodann sind aus derselben Zeit die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zu nennen, an deren Eingangshallen, sowie im

Innern zum ersten Male, wie es scheint, ein consequent entwickelter Säulenbau auftritt. Man sieht, wie hier aus dem viereckigen Pfeiler zunächst eine achteckige, dann eine sechzehneckige Säule entstanden ist, letztere um die schmalen Streifen besser zu markiren, mit rundlich ausgetieften Rinnen (Kanelluren). Ueber dem Architrav, der die Säulen verbindet, tritt ein krönendes Gesims in Form von nachgeahmten Querhölzern vor. Mit dem Boden verbindet sich die Säule durch eine kreisförmige, abgerundete Scheibe, vom Architrav scheidet sie eine weit vorspringende viereckige Platte. Neben dieser Säulenform begegnet uns hier zugleich eine andere, in deutlicher Nachahmung vegetabilischer Formen entstandene (Fig. 33). Der Schaft, am Fusspunkte scharf eingezogen, scheint aus vier verbundenen Pflanzenstengeln zusammengesetzt, die am obern stark verjüngten Ende durch mehrfache Bandumschlingung zusammengehalten werden. Ueber diesen Bändern — dem Hals der Säule — quillt das Kapitäl, ebenfalls viertheilig, in Gestalt einer geschlossenen Lotosblüthe hervor, mit einer viereckigen Platte bedeckt. Mit diesen neuen Ergebnissen war der Kreis der ägyptischen Bauformen abgeschlossen, und die ganze unabsehbare Thätigkeit der späteren Glanzepochen vermochte nur die ursprünglichen Motive reicher zu entwickeln, mannichfaltiger auszubilden.


Fig. 33. Kapitäl von Beni-Hassan.

Als nach der Vertreibung der Hyksos das neue Reich sich durch das gesteigerte nationale Selbstgefühl der Aegypter glanzvoll und mächtig erhob, wurde Theben der Mittelpunkt der Herrschaft, wo sich fortan Jahrhunderte hindurch die stolze Ruhmsucht der Pharaonen in Ausführung der grossartigsten Denkmäler genug that. Aber auch weit über das untere Land, ja bis tief nach Asien hinein, sowie nilaufwärts über das besiegte Nubien und Abyssinien breiteten sich in mächtigen Werken die Zeichen der Pharaonenherrschaft aus. Die höchste Entwicklungsepoche des neuen Reiches geht von der achtzehnten bis zur zwanzigsten Dynastie, vom sechzehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Zeit vornehmlich wird das System der ägyptischen Architektur vollständig ausgeprägt, wird eine immer wiederkehrende Form für die Anlage des Tempels gewonnen, werden alle Glieder des Baues zu einer harmonischen, wirkungsvollen Charakteristik umgestaltet.

Auf weiter Backsteinterrasse, hoch über das flache Stromufer erhoben, breitet sich der ägyptische Tempel als ein streng Abgeschlossenes hin (Fig. 34). Mächtige Umfassungsmauern, pyramidal ansteigend und von dem kräftig beschattenden Hohlkehlengesims bekrönt, geben dem Ganzen einen feierlich ernsten, geheimnissvollen Charakter. Keine Fensteröffnung,

keine Säulenstellung unterbricht die monotonen Flächen, die nur mit geheimnissvoller buntfarbiger Bilderschrift, Darstellungen der Götter und der Herrscher, wie mit einem riesigen Teppich bedeckt sind. An der dem Flussufer zugekehrten Schmalseite des langgestreckten Parallelogramms öffnet sich in der Mitte zwischen zwei thurmartigen Pylonen der ebenfalls in schräger Ansteigung alles Uebrige weit überragende schmale, hohe

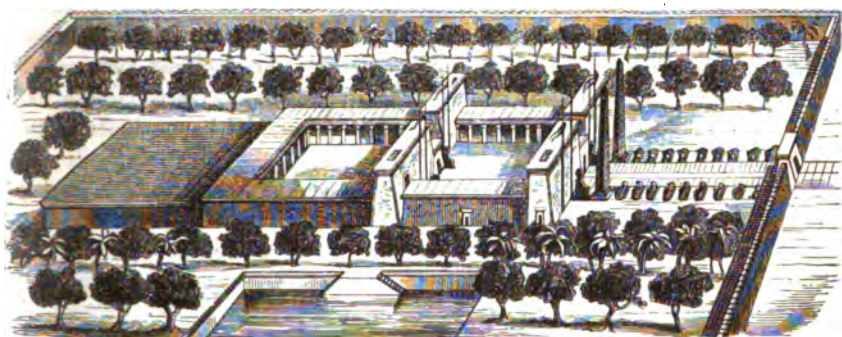


Fig. 34. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels.

Eingang (Fig. 35 a). In der Vorderwand der Pylonen sind Vertiefungen für das Einlassen grosser Mastbäume (Fig. 35 e f) angebracht, die bei

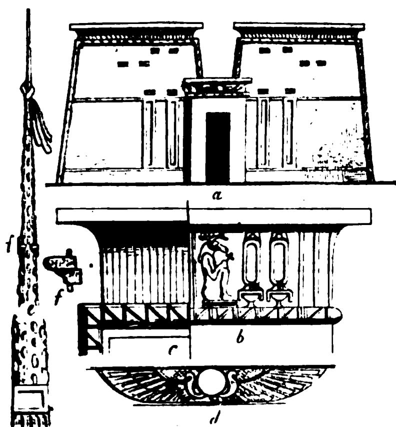


Fig. 35. Details des ägyptischen Tempels.



Fig. 36. Statue und Obelisk.

festlichen Gelegenheiten wehende Wimpel trugen. Die Pforte wird gleich den Pylonen und den Umfassungsmauern von demselben hohen Kranz-

gesimse bekrönt (Fig. 35 b c), welches in der ägyptischen Architektur eine so grosse Rolle spielt. Ausgedehnte Doppelreihen von Sphinx- oder Widderkolossen führen oft zum Eingange hin, der manchmal von Obelisken oder riesigen Herrscherstatuen (Fig. 36) eingeschlossen wird. Durch die enge Pforte getreten, finden wir uns in einem Vorhof unter freiem Himmel, ringsum oder doch auf drei Seiten von steingedeckten Gängen umschlossen, die sich an die Umfassungsmauern legen und mit Säulen- oder Pfeilerstellungen sich öffnen (Fig. 37). Dieser Vorhof fehlt niemals in ägyptischen Tempelanlagen, wird vielmehr bei bedeutenderen Denkmalen zuweilen nach einem zweiten Pylonpaare wiederholt. An ihn schliesst sich ein oft nicht minder ausgedehnter Saal, dessen mächtige steinerne Decke auf reihenweis aufgestellten Säulen ruht. Die beiden mittleren Reihen, der

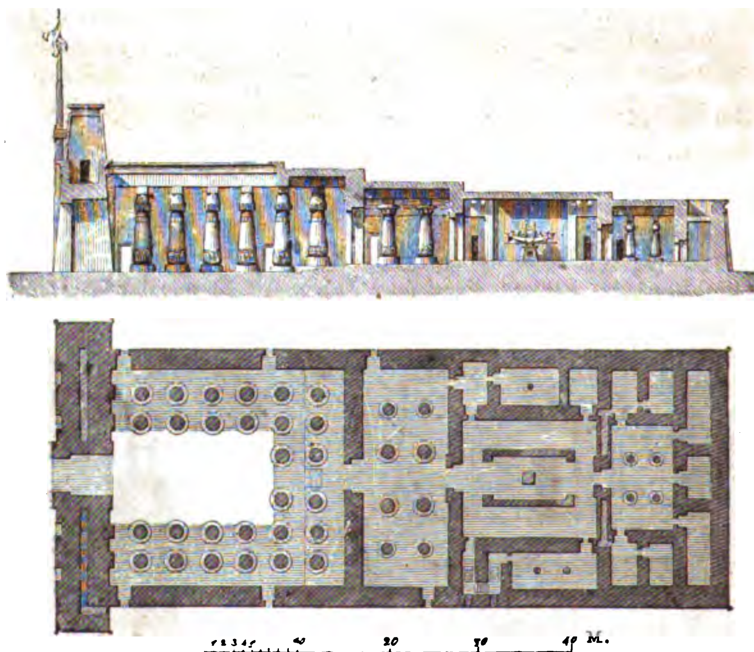


Fig. 37. Längendurchschnitt und Grundriss vom Tempel des Chensu zu Karnak.

Längenaxe des Gebäudes entsprechend, bestehen aus kräftigeren und höheren Säulen, tragen also auch eine höher liegende Decke, mit der sie ein höheres Mittelschiff bilden, dessen Seitenwände durch weite, vielleicht vergitterte Oeffnungen dem Raume Licht zuführten. An diesen Saal, der ein nicht minder integrirendes Glied des ägyptischen Tempels ist, schliesst

sich der innere Theil des Heiligthumes mit verschiedenen kleineren oder grösseren Gemächern und Sälen, deren innersten Kern die enge, niedrige, geheimnissvoll düstere Cella bildet. Hier thronte in mystischem Dunkel die Gestalt des Gottes. Ueber Bestimmung und Bedeutung der einzelnen Räume ist bis jetzt zu wenig Sicheres erkundet worden; wahrscheinlich waren die inneren Räume nur den Priestern und Eingeweihten zugänglich, die dort den Kultus der Götter begingen, während vermuthlich die verehrende Menge in banger Scheu die weiten Vorhöfe füllte. Alle Räume sind an den Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Aussenmauern mit bildlichen Darstellungen bedeckt, deren bunte Farbenpracht, deren wundersame Symbolik den mächtigen Eindruck dieser Bauwerke aufs Höchste steigert.

Die noch in ihren Trümmern gewaltigen Reste des »hundertthorigen« Theben sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Flusses zerstreut und haben nach den im Schutt der Ruinen angesiedelten neueren Dörfern ihre Bezeichnung erhalten. Die Tempel scheinen vorwiegend dem östlichen Ufer (der Seite des Aufganges, des Lebens, nach ägyptischen Vorstellungen) anzugehören. Unter ihnen tritt als der wichtigste und grösste, als das geheiligte Palladium des Reiches der Tempel von Karnak hervor. Von Sesurtesen I. noch zu den Zeiten des »alten Reiches« gegründet, erhielt er unter den Herrschern des »neuen Reiches« immer weitere Zusätze und Anbauten, so dass bei einer Breite von 330 Fuss die Gesammtlänge sich über 1130 Fuss erstreckt. Durch den vorderen gewaltigen Pylonbau, zu dessen Thor eine Doppelreihe von kolossalen Widdersphinxen führte, tritt man in einen geräumigen Vorhof von 320 Fuss Breite und 270 Fuss Tiefe, auf beiden Seiten von Säulenreihen eingefasst. Merkwürdiger Weise und gegen die Regel des ägyptischen Tempelbaues wird die nördliche Umfassungsmauer von einem kleineren, später hinzugefügten Heiligthum durchbrochen, das indess auch gegen 200 Fuss lang und gegen 80 Fuss breit ist. Aus dem Vorhofe gelangte man durch einen noch kolossaleren Pylonbau in den gewaltigsten Säulensaal der Welt, von Sethos I. und dessen Nachfolgern während des 14. und 15. Jahrhunderts v. Chr. ausgeführt. Seine Steindecke wird von 134 Säulen getragen, von denen die mittleren zwölf, grösser und höher als die übrigen, wiederum ein erhöhtes Mittelschiff einschliessen. Diese mittleren Säulen ragen 66 Fuss empor, während die kleineren Säulen sich 40 Fuss erheben. Dieser eine ungeheure Saal kommt mit seinem Flächenraum von 52,480 Quadratfuss dem einer grossartigen Kathedrale gleich. Ein dritter Pylonbau, an den sich ein nach der Südseite offener Hof schloss, führte zu zwei granitnen, von Thutmes I. errichteten Obelisken, und hinter diesen zu einem vierten Pylon, mit welchem das eigentliche Heiligthum erst beginnt. Da sind in labyrinthischer Verschlingung offene und bedeckte Räume, Kammern, kapellenartige Gemächer

und säulengetragene Säle, verbunden durch Gänge und Galerieen, seltsam in einander geschoben, so dass nirgends so klar wie an diesem Riesenmonument das conglomeratische Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur zur Schau tritt. An den Wänden lehnen oft, mit vorspringenden Pfeilern verbunden, bedeutsame Kolossalfiguren, alle Flächen sind mit reich ausgemalten Bildwerken bedeckt, in denen symbolische Gegenstände, religiöse Ceremonieen mit historischen Darstellungen königlicher Heldenthaten wechseln. Die innern Räume sind grossentheils von Thutmes III. und seiner Schwester errichtet.

Die charakteristisch architektonischen Details entwickeln sich auch hier hauptsächlich am Säulenbau, für dessen Behandlung fest ausgeprägte, höchst grossartig wirkende, dem machtvollen Eindruck des Ganzen wohl entsprechende Formen gewonnen werden. So haben in dem Säulensaal die kleineren Säulen das in Beni-Hassan bereits auftretende geschlossene Lotoskapitäl; aber die direkte Nachahmung der natürlichen Pflanzenbildung ist abgestreift, das Kapitäl entwickelt sich gleich dem Stamm in compakter, einheitlich geschlossener Masse, deren Flächen in spielender Dekoration bunte Hieroglyphen bedecken. Daneben tritt aber an den grösseren Säulen der beiden Mittelreihen eine neue Kapitälform auf, die das Motiv des weitgeöffneten Lotoskelches befolgt und damit eine neue künstlerisch verwendbare Grundform in die bauliche Praxis einführt. Damit der weit vorspringende Rand vom Architrav nicht belastet und abgedrückt werde, behielt man wie bei den übrigen Kapitälen die schmale viereckige Platte über demselben bei.

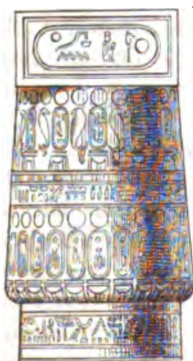


Fig. 38. Kapitäl von Karnak.

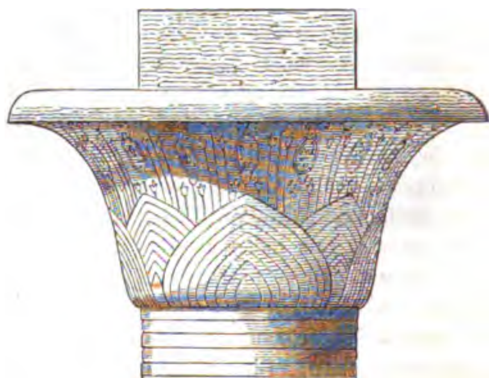


Fig. 39. Kapitäl von Karnak.

Andre Bauten dieser Gruppe sind der grosse Tempel von **Luksor**, der mit dem vorigen durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden war,

ferner das sogenannte Grabmal des Osymandyas, in Wahrheit ein von Ramses d. Gr. errichteter Tempel, eins der schönsten Monumente Aegyptens, weiterhin auf dem westlichen Ufer bedeutende Tempelreste bei Medinet-Habu, und nördlich von dort, bei Kurna, abermals ein Tempel, der jedoch in abweichender Anlage, ohne Pylon, aber mit einem zehnsäuligen Porticus sich nach vorn öffnet. Er datirt inschriftlich von Setos I. Der mächtige Eindruck aller dieser Ruinen erhält noch eine Steigerung durch zwei Kolosse sitzender Königsbilder, die ehemals zu einer jetzt gänzlich zerstörten Tempelanlage gehörten und von denen das nördlichere die berühmte Statue des Memnon ist. Inschriftlich aber gehören sie dem Könige Amenhotep III. an und stellen seine Mutter und seine Gemahlin dar. Ausserdem finden sich auf der Westseite ausgedehnte Felsengräber, in denen die Herrscher der thebanischen Dynastie sammt ihrem Geschlechte beigesetzt sind. In engen, öden Gebirgsschluchten, wo die brennende Sonnengluth jede Spur des Lebens austilgt, liegen diese Gräber der thebanischen Nekropolis, zunächst die der Königinnen (Biban e' Sultanât), dann die der Könige (Biban el molûk) aus der 18. bis 20. Dynastie. Von einem Vorhof führt ein dunkler Schacht in die Tiefe des Felsen hinein und mündet in einen grossen Saal, dessen Decke auf Pfeilern ruht und der von seinen prachtvollen Wandgemälden den Namen des »goldnen« trägt. Hier stand der

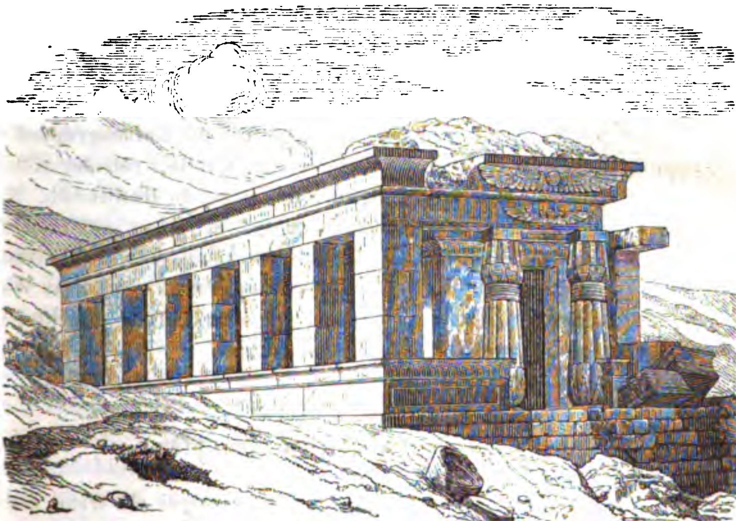


Fig. 40. Tempel zu Elephantine.

Sarkophag des Königs, und die reich gemalten Darstellungen an den Wänden ringsum beziehen sich auf die Geschicke desselben nach dem Tode.

Andere bedeutende Denkmäler trifft man weiter oberhalb besonders in Nubien. Manche dieser Heiligthümer zeigen eine wesentlich abweichende Form, indem sie bei einfacherer Anlage ihre Cella ringsum mit einem Säulen- oder Pfeilerumgang umgeben, wie der von Amenhotep III. erbaute südliche Tempel auf der Insel Elephantine. Bedeutende Grabmonumente finden sich sodann in den Grotten von Girscheh, Derri und Ipsambul, letztere mit hohen, reich ausgemeisselten Felsfaçaden, deren Hauptschmuck aus gewaltigen Kolossalstatuen Ramses d. Gr. besteht. Die Grotten von Girscheh sind statt dessen mit einem frei vorgebauten Hallenhof und stattlichem Pylon versehen. Manche kleinere Anlagen, wie die heiligen Thiergehege, Typhonien u. A. liegen ebenfalls in der Nähe der Haupttempel.

Die letzten Epochen der ägyptischen Architektur zeigen in ihren Werken durchschnittlich eine minder grossartige Anlage, aber dafür eine reichere, mannichfaltigere Behandlung der architektonischen Glieder. Besonders sind es die Kapitäle der Säulen, an denen das Motiv des geöffneten Kelches in den buntesten Variationen zur Geltung kommt. Neben diesen reichen Formen tritt noch eine ganz phantastisch symbolische auf, die aus vier Köpfen der Göttin Hathor besteht, über welchen ein oberer Aufsatz, würfelförmig und nach Art eines kleinen Tempels gestaltet, das Gebälk aufnimmt (Fig. 41). Die bedeutendsten dieser späteren Anlagen sind die Tempel der Insel Philae, unter den Ptolemäern errichtet, der prachtvolle Haupttempel zu Edfu und die Ruinengruppen von Esneh, endlich der glanzvolle, von der Königin Kleopatra gegründete Tempel zu Denderah. Auch die Pyramidenform wird in dieser späteren Zeit mehrfach wieder aufgenommen, wie die Denkmäler der Insel Meroë bezeugen, doch sind diese Werke in geringern Dimensionen, in steilerem, schlankerem Aufbau errichtet und mit kleinen Vorhallen sammt Pylonenbau verbunden.



Fig. 41. Kapitäl von Denderah.

3. Die bildende Kunst der Aegypter.

Ueber drei Jahrtausende hindurch hat die Bildnerei als treue Begleiterin der Architektur bei den Aegyptern eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, die der Grossartigkeit des baulichen Schaffens in Nichts nachstehen.[1] Wie aber die architektonischen Formen in jener unabsehbaren

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6.

Zeitdauer, gewisse Einzelheiten der Behandlung abgerechnet, im Wesentlichen dieselben blieben und uns das nur im Orient mögliche Bild einer bei fortgesetzter reger Thätigkeit doch starren, monotonen Praxis ohne tiefere organische Entwicklungen bieten, so auch die bildenden Künste. Welche feineren Unterschiede in der Auffassung der Gestalten der Scharfsinn der neueren Forschung auch entdeckt hat, der geistige Gehalt, der Kreis der Anschauungen, das Verhältniss der bildnerischen Thätigkeit, ja selbst die Typen und Motive der Darstellung bleiben durch die Jahrtausende hindurch dieselben, unverrückbar und unabänderlich wie die Natur des Nilthales. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung kann nur in der Stellung gesucht werden, welche die bildenden Künste bei den Aegyptern einnahmen. Diese lässt sich zunächst kurz dahin bezeichnen, dass Plastik und Malerei, mochten sie die ungeheuren Wandflächen und die Säulen und Decken mit Bildern und Reliefs schmücken, oder vor den Eingängen, an den Pfeilern der Vorhöfe, im Innern des Heiligthums ihre Kolossalgestalten aufstellen, ausschliesslich im Dienste der Architektur standen. Zwar ist dies an allen Orten die primitivste Stellung der bildenden Künste gewesen, und selbst bei den Griechen hatte sich das plastische Werk anfänglich nur den Gesetzen der Architektur zu fügen. Allein wo eine freie Entwicklung des Individuums sich im Volke Bahn brach und auch die plastischen Werke mit ihrem geistigen Odem zu beleben anfing, da wurden die Fesseln bald gebrochen, und das Werk der Bildnerei trat in eigner Schönheit, auf sich selber ruhend, den Schöpfungen der Architektur gegenüber. Dass dieser Geist freier Entfaltung des Individuums den Aegyptern fehlte, dass sie in ächt orientalischer Unterwürfigkeit blindlings einem despotischen Willen folgten, das ist der tiefere Grund, warum auch die bildende Kunst aus ihrer abhängigen Stellung sich bei diesem Volke nicht zu erheben vermochte. Es ist damit das Stadium bezeichnet, welches überhaupt die gesammte orientalische Geistesrichtung charakterisirt, welches alle ihre künstlerischen Leistungen an das unerbittliche Hausgesetz der Architektur fesselt und das individuelle geistige Leben gleich im Keime erstickt. In derselben Weise, wenngleich nationell modificirt, fanden wir es bei allen anderen Völkern des Orients in Geltung.

In dieser Hinsicht ist es gewiss ein merkwürdiger Zug, dass die ägyptische Bildnerei in ihren ältesten Werken, in den Ueberresten aus der Frühzeit des alten Reiches von Memphis, bereits mit Entschiedenheit auf Portraitähnlichkeit ausgeht, wie u. A. eine Granitfigur im Museum zu Berlin, die unter einem der ältesten Gräber von Memphis gefunden wurde, bezeugt. Sehen wir in solcher Urzeit schon ein bewusstes künstlerisches Streben nach der Bezeichnung des Individuellen, so sollte man vermuthen, dass sich daraus eine freie, lebensvolle Plastik habe entwickeln müssen. Aber weit gefehlt: der Genius der ägyptischen Kunst reichte nur bis an

die Auffassung des Zufälligen, Aeusserlichen. Wo hinter den Zügen die tiefere geistige Bedeutung anfängt, wo in den Lineamenten sich der bewegte Ausdruck subjektiver Empfindung, individuellen Geistes aussprechen sollte, da erhebt sich die unübersteigliche Schranke. Daher bei aller Portraitähnlichkeit die endlose Wiederholung derselben Herrscherfigur, daher in den Sphinxalleen wie an den Pfeilerhallen die monotone Wiederkehr derselben Standbilder mit demselben typisch starren Ausdruck, derselben befohlenen Haltung, denselben symbolischen Attributen, so dass die menschliche Gestalt gleich der thierischen im Banne des allgemeinen Gattungsbegriffs festgehalten wird, die eine der andern weder an Ausdruck, noch an Bewegung klar ausgeprägten individuellen Daseins irgendwie überlegen. Diese strenge Gleichförmigkeit beherrscht bei allen Statuenbildungen die ganze Haltung des Körpers: bei den sitzenden Gestalten stehen wie nach orientalischer Etikette die Füsse gleichmässig gerade neben einander, der Oberleib beobachtet eine strenge, würdevolle Haltung, der Kopf schaut mit starrem Blick vorwärts, und wie zur Besieglung der völlig apathischen Ruhe sind beide Arme mit flach ausgestreckten Händen dicht wie aus einem Gusse an Oberleib und Schenkel angeschlossen. In derselben absoluten Ruhe verhalten sich die an der Vorderseite der Pfeiler häufig angebrachten



Fig. 42. Aegyptische Reliefköpfe.

stehenden Gestalten, mit demselben starren Blick, eng zusammengeschlossenen Beinen und über der Brust gekreuzten Armen, nicht wie in der griechischen Kunst die Karyatiden und Atlanten in angespannter Thätigkeit des Stützens, sondern in orientalischer Passivität den architektonischen Gliedern ange-

lehnt. Und doch sind diese mächtigen Gestalten, welche die ägyptische Kunst kolossal zu bilden liebte, ebenso unterschieden von den träumerisch weichen oder wild phantastischen Figuren der Inder wie von den markig gedrungenen, aber zu einer gewissen derben Fülle neigenden Gestalten der assyrischen Kunst. Die ägyptischen Bildwerke führen uns einen straffen, schlank und elastisch gebauten Volksstamm vor Augen. Brust und Schultern sind ohne Fülle, breit und kräftig, die Arme lang, sehnig und muskulös, der Leib mit schlanken Hüften und Beinen, die eher zum Magern als zum Fetten neigen und überall im scharf ausgeprägten Muskelspiel die Fähigkeit eines an Arbeit und Ausdauer gewöhnten Volkes zeigen. Die Köpfe haben bei aller Vorliebe für Portraitähnlichkeit ein entschieden nationales Gepräge von unverkennbar semitischer Abstammung; die Schädelbildung ist flach und platt und lässt in Verbindung mit der äusserst niedrigen weit zurückweichenden Stirn den Mangel idealen Sinnes vermuthen; die schmal und lang geschlitzten, schräg liegenden Augen deuten auf Scharfsinn und Klugheit; die Nase, die aus den breit und hoch vorstehenden Backenknochen sich mit schwächlichem, sanft geneigten Rücken herabbiegt, steht in engster Verbindung mit dem weit vorspringenden Untertheile des Gesichts, das besonders durch die üppigen Lippen und die aufwärts gezogenen Mundwinkel den Ausdruck sinnlichen Behagens gewinnt. Man sieht, dass schon durch die nationale Physiognomie dies Volk mehr zu realer Bethätigung des Verstandeslebens als zu höheren idealen Schöpfungen vorbestimmt war.

Die Körperformen sind durchweg mit gutem Verständniss behandelt, der feste Bau des Ganzen, Bedeutung und Bewegung der Glieder scharf und klar erfasst, die Bekleidung meistens nur auf einen Schurz beschränkt, das Haar ausserdem vollständig von einer Haube bedeckt, die bei den Herrschern sich mit der einfachen oder der doppelten Krone, oder einem aus symbolischen Attributen zusammengesetzten phantastischen Aufputz verband. Auch der Bart wurde in ähnlicher Weise künstlich umwickelt und seltsam hakenförmig gebogen. Für die Auffassung der menschlichen Gestalt war es unstreitig von Wichtigkeit, dass das Klima und die Sitte des Landes nur geringe Bekleidung vorschrieben, und selbst die reicheren, weiteren Gewänder, wie die Wandgemälde zahlreich bezeugen, aus leichten durchsichtigen Stoffen gebildet waren. So musste also die fortgesetzte Anschauung die Künstler mit den Formen des Körpers hinlänglich vertraut machen. Dennoch blieb es dem Einzelnen auch hierbei nur innerhalb streng gezogener Schranken verstattet, sich thätig zu erweisen, da schon in frühester Zeit für die Formen des Körpers durch bestimmt vorgeschriebene Zahlenverhältnisse ein fester Kanon angenommen wurde, dessen pünktliche Befolgung das Gesetz vorschrieb. Zwar wurde dieser Kanon in späterer

Zeit, als man eine grössere Schlankheit der Verhältnisse anstrebte, mit einem zweiten vertauscht, der zuletzt unter den Ptolemäern sogar einem dritten weichen musste, allein in all diesen Umwandlungen erkennt man nur die oft durch äussere Einflüsse bedingte wechselnde Geschmacksstimmung der Zeiten, während nach wie vor durch die Jahrtausende die streng vorgeschriebene Regel jede freiere Bewegung hemmte und einer selbständigen künstlerischen Thätigkeit den Weg verschloss. Das Verdienst des einzelnen Bildhauers beschränkte sich höchstens auf die Ausführung, und selbst diese war bei der gleichmässigen Unverdrossenheit und Gewandtheit zu einer wesentlich handwerklichen herabgesetzt. Keinem Menschen fällt es ein, nach den Urhebern dieses oder jenes Kolossalwerkes zu fragen, da das ewige Einerlei der Wiederholungen, durch die einmal feststehende schablonenmässige Auffassung bedingt, mehr fabrikartig als durch künstlerische Selbstthätigkeit entstanden scheint. Damit hängt denn auch die staunenswürdige Sicherheit, die unermüdliche Sorgfalt zusammen, mit welcher das härteste Material, Granit und Basalt, bei den kolossalsten Dimensionen bis in's Kleinste mit derselben peinlichen Treue bearbeitet ist, welche sich in den unabsehbaren Bilderzeichen der Hieroglyphen an Säulen, Pfeilern, Obelisken, Postamenten, Wänden und Sarkophagen in unermesslicher Ausdehnung mit stets gleichbleibender Genauigkeit bewährt. Dass aber die ägyptische Kunst vorzugsweise in Kolossalgestalten die Bedeutung der Götter und der götterentsprossenen Herrscher feiert, wird theils aus der ebenfalls in's Kolossale gehenden Anlage der Bauten, theils aus dem Mangel an wirklich geistiger Lebendigkeit erklärt, die instinktmässig, was ihr an innerem Gehalt abgeht, durch äusseren Umfang zu ersetzen sucht. Gestalten von zwanzig bis dreissig Fuss Höhe sind bei den Sphinx- und Widderbildern, den Pfeilerstatuen und den sitzenden Pharaonengestalten keine Seltenheit; die sechs stehenden Kolosse an der Façade des kleineren Felsenmonuments zu Ipsambul messen 35 Fuss, die vier sitzenden Statuen des grossen Ramses an dem Haupttempel daselbst haben über 60 Fuss, der Memnon sammt seinem Riesengenossen auf dem Trümmerfeld von Medinet-Habu erreicht 70 Fuss Höhe, und der berühmte Sphinx bei den Pyramiden von Memphis misst gar eine Länge von 142 Fuss.

So kolossal und zahlreich diese statuarischen Werke sind, so werden sie doch an Ausdehnung noch weit übertroffen durch die in wahrhaft unermesslicher Fülle auf allen Wandflächen der Tempel, Paläste und Gräber angebrachten Reliefbilder. In ihrer mannichfachen, alle Beziehungen des Daseins umfassenden Erscheinung, in ihrer frischen, lebensvollen Wirklichkeit bilden sie die Ergänzung und in gewisser Hinsicht die Kehrseite zu dem feierlichen Ernst der Rundbilder. Ihr Zweck ist lediglich der einer chronikartigen, möglichst getreuen Geschichtserzählung, eines ausführlichen Berichtes über das ganze Leben der Aegypter. Schon in den frühesten

Gräbern des alten Reiches, also um den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr., werden uns die einfachen Thätigkeiten des Ackerbaues und der Viehzucht, die Verhältnisse und Beziehungen eines mannichfach gestalteten Privatlebens treulich und ausführlich geschildert. Die Typen, die Ausdrucksweise, die Gesetze der bildenden Kunst sind auch für diese Art der Darstellungen bereits festgestellt und durch langdauernde Uebung bewährt. Später auf den riesigen Wandflächen der thebanischen Monumente und der übrigen Denkmale aus den Glanzepochen des neuen Reiches sehen wir theils in den Gräbern alle Vorgänge des Privatlebens, Arbeit und Beschäftigungen verschiedener Art, Erholungen und Spiele, wie sie noch jetzt auch bei uns üblich sind, heiteres geselliges Treiben und festliche Mahle, sodann auch religiöse Ceremonieen, Opfer und andere feierliche Handlungen,



Fig. 43. Relief von Karnak. Sethos I.

Bestattungen und selbst die Schicksale der Seele nach dem Tode deutlich vorgestellt; theils aber, und dies besonders an den Wänden der Tempel und Paläste, die Lebensverhältnisse der Herrscher geschildert, feierliche Staatsactionen und bewegte Jagden, friedliche Vorgänge und kriegerische Unternehmungen, mächtige Heerzüge, wo der in kolossalen Dimensionen alles Andre, Menschen und ganze Städte überragende König auf seinem Streitwagen gewaltig über die Leiber der gefallenen Feinde dahinstürmt, mit seinem Geschoss ganze Schaaren niederstreckt, oder in Seetreffen ganze Flotten von Schiffen voll Bewaffneter in den Grund bohrt, dann endlich eine ganze knieende Völkerschaft beim gemeinsamen Schopf ergreift und die Streitaxt zum Todesstreich schwingt; schliesslich wie Schaaren gefangener Feinde, reihenweise über einander geordnet, dem thronenden Herrscher zur demüthigen Huldigung vorgeführt werden, wobei denn die verschiedenen

Völkerschaften durch charakteristische Auffassung der Gesichtsbildung und des Kostüms unverkennbar bezeichnet sind. Bei all diesen Darstellungen kommt es stets nur auf eine genaue, chronikenmässige Berichterstattung, auf deutliche Vergegenwärtigung der Wirklichkeit an, und nur darin erkennt man einen symbolischen Zug, dass die Gestalt des Königs alle anderen an Grösse bedeutend überragt. Aber auch dies beweist wieder, wie die ägyptische Kunst überall, wo es gilt, geistige Bedeutung auszudrücken, zu conventionell symbolischen und rein äusserlichen Mitteln greift, ähnlich wie bei den Indern dergleichen durch Häufung und Vervielfältigung der Glieder bewirkt wurde.

Dass ein tieferes geistiges Prinzip der ägyptischen wie aller orientalischen Kunst fehlte, macht sich auch in der Art der Anordnung dieser Werke fühlbar. Von einer Composition im höheren Sinne ist nicht die Rede. Die Darstellungen sind entweder in monotoner Wiederholung reihenweise über einander angeordnet, oder sie bewegen sich bei belebteren Vorgängen in einem figurenreichen wirren Durcheinander. Dass im Einzelnen Rücksicht auf die Benutzung des Raumes genommen wurde, und dass die natürlichen Motive der Bewegung sich oft mit grossem Geschick jener Rücksicht anpassen, versteht sich bei einer so umfangreichen Praxis von selbst; aber im Ganzen und Grossen überdecken die Darstellungen ohne eigentlich architektonisches Prinzip der Anordnung die weiten Flächen, und es ist und bleibt überall ein nüchterner Naturalismus herrschend, der ein höheres Gesetz der Anordnung nicht aufkommen lässt. Aber auch in andrer Hinsicht gehen die bewegten Darstellungen des Lebens nicht über das Niveau jener strengen feierlichen Statuen hinaus. Die passive Ruhe der letzteren entspringt in Wahrheit dem Mangel an individuellem, geistigen Leben; die vielgestaltige Aktion der ersteren verharrt lediglich auf dem Gebiet einer äusseren, körperlichen Thätigkeit. Auch in ihren Mienen spricht sich nicht ein besonders geistiges Prinzip, ein Leben des Gedankens aus. Sie wissen uns Nichts zu erzählen, was über den Kreis einfachen praktischen Wirkens hinaus ginge, und so dokumentirt sich selbst in der lebendigsten Bewegung nichts als die starre Monotomie orientalischer Zustände. Daher spiegeln sie uns im Laufe der Jahrtausende wohl ein bei aller Festigkeit der Zustände sich vielfach umgestaltendes Dasein der Nation, aber keine innere Entwicklung der Gedanken, des künstlerischen Geistes. Wie auch die Darstellungen reicher und belebter werden mögen, wie nach der höchsten Blüthe des neuen Reiches eine Abnahme der Kräfte eintritt, ein schwächlicherer Ausdruck sich bemerklich macht, dann wieder unter neuem Kanon sich ein frischeres Leben Bahn bricht, bis auch dieses allmählich entartet, das Alles kann man im tieferen Sinne nicht als Entwicklungsphasen der Kunst betrachten, denn diese finden nur da statt, wo ein neuer Inhalt in neuer Ausdrucksweise zu Tage ringt.

Dies führt uns auf die technische Behandlungsweise der ägyptischen Bildnerei. Obwohl es an eigentlichen Reliefsculpturen, namentlich im Innern der Gebäude, nicht fehlt, ist doch bei Weitem die Mehrzahl der Darstellungen in einer den Aegyptern besonders eigenthümlichen Behandlung ausgeführt, welche die französischen Berichterstatter »basreliefs en creux,« die Griechen Koilanaglyphen nennen. Die Gestalten treten nämlich mit ihrer Oberfläche nicht aus der Gesammtfläche der Mauer heraus und erhalten nur dadurch einen schwachen Schimmer plastischen Lebens, dass der Grund rings umher ausgetieft ist und die Bildwerke durchgängig mit sehr entschiedenen Farben, vorzüglich mit Roth, Blau, Grün, Gelb und Schwarz bemalt sind. In der That erheben sich diese Gestalten in ihrer Wirkung kaum über die von Wandgemälden und verleihen den grossen Mauerflächen vollständig den Ausdruck reichgestickter, buntfarbiger Teppiche, zumal die Erhaltung der prächtigen Farben bei der soliden Bereitung derselben und der Gunst der klimatischen Verhältnisse bewundernswürdig ist. Diese mangelhafte plastische Modellirung, die geringe Vertiefung des Reliefs entspricht in überraschender Weise der geringen geistigen Tiefe dieser Werke, dem Mangel an scharf ausgeprägter Charakteristik. Letzterer macht sich in den ägyptischen Bildwerken so lebhaft geltend, dass selbst eine klare Bezeichnung des verschiedenen Alters und Geschlechtes in der Regel vermisst wird, und die Tausende von Gestalten mit dem einförmig starren Lächeln und den stereotypen Gesichtszügen in der Seele des Beschauers zu einem Gattungsbegriff zusammenfliessen. Viel glücklicher ist dagegen die ägyptische Kunst in Darstellung der Thiere, für deren niedrigere, mehr sinnliche Charakteristik sie ein feines Organ der Auffassung und eine lebensfrische, naturgetreue Wiedergabe besitzt.

Mit jener Flachheit der Reliefs hängen ferner gewisse Eigenheiten der Darstellung zusammen, die durch alle Epochen der ägyptischen Kunstübung typisch festgehalten werden. Die Gestalten sind nämlich mit Brust und Armen in der Vorderansicht, mit den schreitenden Füssen und mit dem Kopf dagegen durchaus in Profilstellung aufgefasst. Dass diese Behandlung den Figuren geradezu etwas Verdrehtes gibt, kann den Aegyptern bei ihrer scharfen Naturbeobachtung nicht entgangen sein, und wirklich fehlt es nicht an Beispielen, dass man, wenngleich mit geringem Erfolg, die Profilstellung consequent durchzuführen gesucht hat. In der That war es die geringe Tiefe des Reliefs, welche zu jener conventionellen Behandlung führte, da bei solcher räumlichen Beschränkung die perspektivische Verkürzung der einzelnen Glieder sich bei dem Zustande dieser Kunst nicht durchführen liess. Wie diese Auffassung sich auch auf die mittelasiatische Kunst verpflanzte, obwohl dieselbe zu einer kräftigeren Modellirung der Reliefs vorschritt, haben wir bereits gesehen.

Ausser diesen Reliefdarstellungen ist an manchen Orten, und zwar

wie es scheint vorzugsweise in den Felsengräbern, die Wandmalerei in umfassender Weise zur Anwendung gekommen. So sind die Gräber von Beni-Hassan mit zahlreichen Schilderungen aus dem Bereiche des Privatlebens, die Königsgräber zu Theben mit ausführlichen Darstellungen der mannichfaltigsten Art geschmückt. Auffassung und Styl dieser Werke erinnern lebhaft an die Behandlung der Reliefbilder, wie denn das Gefühl für Modellirung und Rundung der Formen in ihnen noch schwächer erscheint als bei jenen. Die kräftig und bestimmt angegebenen Umrisse werden einfach mit der erforderlichen Lokalfarbe ausgefüllt, ohne dass durch feinere Abtönung oder Schattenanlage der Versuch einer Modellirung gemacht wäre. Auch hier finden wir also die strengste Gebundenheit des Styls, die während der ganzen Zeitdauer der ägyptischen Kunst keine höhere Durchbildung und Entwicklung erreicht hat.

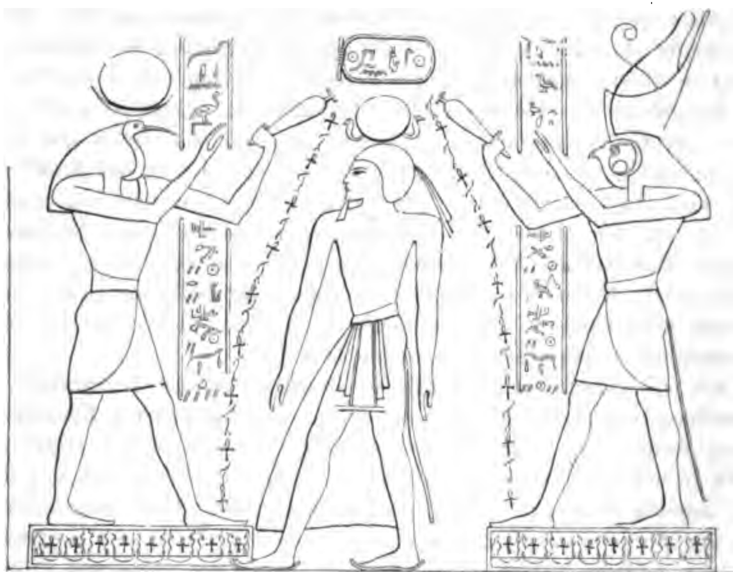


Fig. 44. Relief, Ramses III. zwischen Thot und Horus. Luksor.

Haben wir das ganze weit verbreitete Gebiet menschlicher Zustände und Thätigkeiten des öffentlichen und privaten Lebens als den eigentlichen Gegenstand der bildenden Kunst bei den Aegyptern kennen gelernt, so fehlt es andrerseits doch nicht an Darstellungen symbolisch religiösen Inhalts. Aber gerade diese lassen am meisten den Mangel eines höheren idealen Sinnes hervortreten. Um die verschiedenen Götter des Landes zu

charakterisiren, greift man zu äusserlich symbolisirenden Mitteln, setzt den menschlich gestalteten Göttern die Köpfe der Thiere auf, welche zugleich zur hieroglyphischen Bezeichnung ihrer Namen dienten. So erhält Thot den Kopf des Ibis, Rhe den des Sperbers, Anubis wird hundsköpfig, Ammon widderköpfig dargestellt; von den Göttinnen trägt Hathor den Kopf der Kuh, Neith den der Löwin. Einschneidender konnte sich die Unfähigkeit zur Verkörperung geistiger Begriffe, zur Ausprägung des Individuellen nicht offenbaren, als durch diese seltsame, nüchterner Reflexion entsprungene Symbolisirung. Wenn auch die Verbindung so heterogener Bestandtheile, rein äusserlich betrachtet, nicht ohne Geschick und Formenverständniss durchgeführt ist, so bleibt doch immer der Umstand, dass für den Sitz der höheren geistigen Fähigkeiten bei der Darstellung der Gottesbegriffe die niedrigen Formen des Thieres verwendet werden, von bedenklicher Bedeutung. Erfreulicher ist jenes der ägyptischen Kunst eigenthümliche Räthselwesen der Sphinx, wo einem Löwenleibe ein menschlicher Kopf angefügt ist, eine Schöpfung, der man grossartigen Charakter und mystisch bedeutsame Wirkung nicht absprechen kann.

Wir stehen am Ende mit der Betrachtung der Kunst des Orients. Umfangreiche Unternehmungen, glänzende Zeugnisse eines höchst energischen künstlerischen Strebens zogen an unserm Blick vorüber, und es fehlte in dieser gewaltigen Welt nicht an charakteristischer Ausprägung verschiedenartiger Volksstämme, die in grossen Zügen ihr eigenthümliches Schönheitsideal hinzustellen strebten. Was aber der gesammten orientalischen Kunst den Stempel strenger örtlicher Gebundenheit, einseitig nationaler Beschränkung aufdrückt, ist das Uebergewicht, in welchem die äussern Verhältnisse das innere Leben befangen halten, der zwingende Bann einer übergewaltigen Natur, welche den Geist umstrickt und in Fesseln schlägt. Wie daher im staatlichen Dasein der Orient auf der niedrigen Stufe eines stark hierarchisch gefärbten Despotismus stehen blieb, wie an eine höhere selbständige Entfaltung nicht zu denken war, so blieb auch die Kunst in starren Symbolen befangen und musste entweder rein verstandesmässig mit den äussern Thatsachen des Lebens sich begnügen oder in phantastischer Ueberschwänglichkeit die Vorstellungen einer barocken Mystik verkörpern. So vermochte sie zu einer eigentlichen innern Entwicklung, zu einer wahrhaften Geschichte nicht zu gelangen. Eine weitere Folge dieses Verhältnisses war die sklavische Abhängigkeit, in welcher Bildnerei und Malerei

von der Architektur festgehalten wurden, denn nur da vermögen diese Künste frei in selbständigem Wachsthum ihr Wesen zu entfalten, wo die tiefe innerliche Bedeutung des Individuums anerkannt ist. So wichtig daher die Erscheinungen der orientalischen Kunst für sich sind, so wenig vermögen sie eine absolute, allgemeine Bedeutung in Anspruch zu nehmen. In dieser Hinsicht ist jene Kunst, so hoch sie auch zu Jahren gekommen, doch stets ein Kind geblieben, das anstatt des geistigen Ausdrucksmittels zu äusseren symbolischen Bezeichnungen seine Zuflucht nehmen muss.

ZWEITES BUCH.

DIE KLASSISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL.

Die griechische Kunst.

---

1. Land und Volk.

In den breiten Ländergebieten des Orients traten uns, meistens vom Laufe grosser Ströme bedingt, Kulturformen entgegen, die schon durch ihre andauernde Stabilität und Unveränderlichkeit uns fremdartig anmutheten. Der erste Schritt, mit dem wir den europäischen Continent betreten, bringt uns in eine neue Welt voll Beweglichkeit und frischen geschichtlichen Lebens, wo wir uns alsbald heimathlich berührt fühlen. Erst die Griechen gewähren uns das Bild einer eignen inneren Entwicklung, eines mit freiem Bewusstsein sich entfaltenden nationalen Lebens. Wenn jene orientalischen Völker in ihrer eng beschränkten Kulturrichtung nur für die geschichtliche Betrachtung von Interesse sind, so haben die Griechen dagegen eine absolute Höhe der Bildung erreicht, welche für alle Zeiten ein bewundernswürdiges Vorbild, eine unerschöpfliche Quelle für jedes höhere Streben sein wird. Obwohl durchaus national, ist doch ihr ganzes Geistesleben ein so hohes, von so allgemein menschlicher Bedeutung erfülltes gewesen, dass es für die gesammte Entwicklung aller folgenden Zeiten die unzerstörbare Basis ausmacht und dass im ewigen Kampfe des Schönen und Wahren mit seinem Gegensatz, das Griechenthum allen Verfechtern des Erstern wie eine Athene Promachos siegreich voranschreitet. Erwägen wir nun, dass der griechische Volksstamm nur ein Zweig jener grossen Völkerfamilie Asiens war, von der die Inder und Perser abstammten, dass dieses verwandtschaftliche Verhältniss durch das Zeugniss der Sprache unwiderleglich beglaubigt wird, so liegt die Frage nah, wodurch es gekommen sei, dass

gerade der Zweig, den wir unter dem Namen der Griechen kennen, sich so wunderbar hoch über jene stammverwandten Völker habe aufschwingen können. Um dies zu erklären, haben wir die Natur des Landes näher ins Auge zu fassen.

Durch mächtige Gebirgszüge von den nördlichen Ländern geschieden, streckt sich das Gebiet der Hellenen als südlichste Spitze Europa's gegen den afrikanischen und asiatischen Continent heraus, mit dem letzteren durch die zahlreichen Inselgruppen des ägäischen Meeres nahe zusammenhängend. So klein das Land an Ausdehnung ist, zeigt es doch in seiner Terrainbildung einen Reichthum und eine Mannichfaltigkeit der Gliederung, wie sie kaum ein anderes Land der Welt besitzt. Von zahlreichen Gebirgen nach allen Richtungen durchschnitten, die sich vielfach verästeln und mit ihren Vorgebirgen weit ins Meer vorspringen, erhält das Land eine grosse Anzahl selbständiger Gebiete, die sich gegen einander durch jene Höhenzüge abgrenzen, mit weiten und tiefen Buchten dagegen sich seewärts öffnen. Diese unendlich reich abgestufte Individualisirung des Terrains weist vorbildlich darauf hin, dass, wenn irgendwo, hier der Raum für eine analoge Entwicklung des Menschendaseins gegeben sei. Rechnet man dazu, dass die Natur, fern von tropischer Ueberschwänglichkeit, sich hier zur Milde eines zwar südlichen, aber durch Berg- und Seeluft gemässigten Klima's sänftigt, dass der Boden, zum Theil steinig und unergiebig, dem Menschen nicht ohne Arbeit, nicht mühelos seine Früchte in den Schoos wirft, so begreifen wir, wie ein Volk, das Jahrhunderte in diesen Gegenden sass, durch die Vereinigung solcher Bedingnisse allmählich sich so entwickeln musste, wie wir es an den Griechen sehen. Als in grauer Vorzeit die Urahnen der Hellenen sich, wahrscheinlich über die Meerenge des Bosporus vordringend, über das Land ausbreiteten, brachten sie die damalige Kultur des Orients in Sprache, Sitten und Religion mit herüber. Einmal auf dem neuen Schauplatz ihrer Thätigkeit angelangt, machte die europäische Natur des Landes sich bei ihnen geltend und liess nach einer langen Reihe durchlaufender Entwicklungsstadien sie zu der Höhe gelangen, auf welcher sie uns als ein neues, durchaus selbständiges und eigenthümliches Volk entgegen treten.

Dies Kulturverhältniss, das sich als Resultat der gesammten Alterthumsforschung unverkennbar herausstellt, ist vielfach übersehen worden, wodurch auch für die Betrachtung der Kunst die verschiedensten irrigen Voraussetzungen veranlasst wurden. Man glaubte entweder jeden Zusammenhang der Griechen mit dem Orient leugnen zu müssen, oder man machte — und dies besonders in jüngster Zeit — die Griechen in allen Stücken zu Nachbetern, mindestens zu Schülern der Aegypter und Asiaten, indem man bei höchst oberflächlicher Beobachtung eine Reihe griechischer Kunstformen direkt von ägyptischen oder vorderasiatischen ableitete. So

gewiss aber die Griechen den Genius ihrer Sprache von der gemeinsamen Basis des uralten Sprachstammes aus ganz selbständig entwickelt haben, so gewiss in ihren religiösen Anschauungen die vielfach wüsten und wirr phantastischen Gottesbegriffe des Orients zu so reinen, menschlich klaren Vorstellungen umgewandelt sind, dass nur wie ein leiser Schimmer der ursprünglich Allen gemeinsame Grundgedanke daraus hervorblickt: so gewiss ist auch in den Kunstformen, soweit unsre geschichtliche Kenntniss aufwärts dringt, jeder charakteristische Zug ein ächt hellenischer, und nur wie eine dämmernde Sage der Vorzeit im klaren Tageslicht der Geschichte webt in der unvergänglichen Schönheit dieser Formenwelt ein Schimmer orientalischer Ueberlieferung.

Die älteste Epoche der griechischen Geschichte umfasst eine Kulturblüthe, die noch entschieden eine orientalische Färbung, wenngleich schon mit bestimmten Umgestaltungen erkennen lässt. Wir finden das Land im Besitz einzelner Geschlechter, welche in patriarchalischer Weise ihre Herrschaft ausüben. Doch erscheint das Volk ihnen nicht mit orientalischer Unterwürfigkeit unterthan, sondern ein Rath der Aeltesten tritt erwägend und mitbestimmend hinzu. Die kriegerischen Unternehmungen, wie die Argonautenfahrt und der Zug gegen Troja, weisen nach dem Orient, und auch die friedlichen Verhältnisse des Kulturlebens deuten auf engen Zusammenhang mit dem Osten. Wenn bei Homer kostbarer Prachtstoffe, trefflicher Webereien oder künstlicher Metallarbeiten gedacht wird, so sind es stets »phönizische oder sidonische Männer,« von denen dieselben herrühren, und was an sichtbaren Spuren aus jener Zeit auf uns gekommen ist, lässt das Vorwalten orientalischen Formensinnes erkennen. Schon den späteren Griechen, die durch eine gewaltige Revolution von jenen früheren Zuständen getrennt waren, erschienen die Werke jener Vorzeit als etwas Fremdartiges, und sie pflegten dieselben als »pelasgische« Arbeiten zu bezeichnen. Wie viel auch von der gelehrten Forschung über Ursprung und Bedeutung jener alten Bevölkerung Griechenlands, der Pelasger, hin und her vermuthet und gestritten worden ist, soviel scheint fest zu stehen, dass die durch jenen Ausdruck bezeichnete Kulturform gleichmässig in Griechenland, Italien und den Inseln des Mittelmeeres verbreitet war. Wir werden ihr bei der Betrachtung der altitalischen Kunst wieder begegnen.

Was uns auf dem Boden Griechenlands an Werken dieser Art erhalten ist, zeugt von jener gewaltigen, auf's Mächtige, Monumentale gerichteten Sinnesweise, die allen primitiven Kunstepochen eignet. Meistens sind es die Ueberreste der Herrscherburgen jener Heroenzeit, auf steil abfallenden Felshöhen drohend über der Ebene aufragend.[1] Das Mauerwerk ist in ungeheurer Dicke aus gewaltigen unregelmässig polygonen Blöcken errichtet,

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 12. — *W. Gell*, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands. Aus dem Englischen. München 1831.

die ohne Mörtel, mit sorgfältiger Zusammensetzung einen mannichfachen, äusserst festen Steinverband aufweisen, sodann aber in einer spätern Epoche eine Annäherung an den regelmässigen Quaderbau verrathen. Ansehnliche Reste dieser Art finden sich zu Argos, Tiryns, Mykenä u. a. O. Manchmal sind weite Gänge, Galerieen mit Oeffnungen nach Aussen damit verbunden, durch die primitive Construktion überkragender Steinschichten überwölbt. Dieselbe Art der Bedeckung zeigt sich in mächtiger Anwendung bei den Portalen, wie zu Amphissa und Phigalia, während an andern Thoren die schräg geneigten Seitenwände durch einen mächtigen Steinbalken geschlossen werden, über welchem jedoch durch Auskragung eine dreieckige Oeffnung frei gelassen ist zur Entlastung des Thürbalkens.

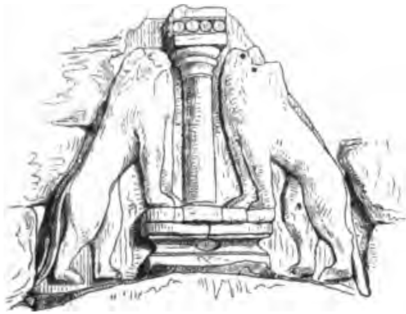


Fig. 45. Vom Löwenthor zu Mykenä.

Das wichtigste Beispiel dieser Art ist das Hauptthor der Akropolis zu Mykenä, schon wegen der berühmten Reliefdarstellung, welche über dem Hauptbalken angebracht ist. Auf der gewaltigen, gegen zehn Fuss hohen Kalksteinplatte, welche das Entlastungsdreieck füllt, erhebt sich in der Mitte auf einem Unterbau als Wahrzeichen des Apollo eine Säule, und auf beiden Seiten derselben treten in kräftigem Relief zwei Löwengestalten vor, welche in aufrechter Stellung mit den Vorderfüssen auf dem Postament ruhen. Die leider zerstörten Köpfe waren wahrscheinlich seitwärts nach Aussen gerichtet, wie es schon die räumliche Anordnung bedingte. Der Styl dieser ältesten Bildwerke in Europa kommt am meisten dem der altassyrischen Sculptur nahe, die natürlichen Formen sind nicht ohne Geschick in ihren wesentlichen Elementen erfasst, und es verbindet sich damit eine gemessene Rücksicht auf den architektonischen Zweck, namentlich durch die geschickte Benutzung des Raumes hervortretend. Auch die architektonischen Formen der Säule und ihres Postaments scheinen am meisten auf vorderasiatische Elemente hinzuweisen.

Noch bestimmter tritt derartige Verwandtschaft an einem andern berühmten Denkmal Griechenlands hervor, das ebenfalls dem alten Herrschersitz von Mykenä angehört und als Schatzhaus des Atreus gilt. Es ist ein unterirdisches kreisförmiges Gemach, gegen 48 Fuss im Durchmesser und ebenso hoch, durch überkragende kreisförmige Steinschichten derartig umschlossen, dass der Durchschnitt die Form eines spitzbogigen

Gewölbes ergibt. Ein ungefähr quadratisch aus dem Felsen ausgehauenes Gemach schliesst sich nördlich daran, vermuthlich zur Grabkammer bestimmt, während in dem grossen Hauptraum die reichen Schätze des Herrschergeschlechtes verwahrt wurden. Eine glänzende Bekleidung von Erzplatten scheint ehemals die unteren Theile bedeckt zu haben. Verbinden wir damit die Schilderungen der Herrscherpaläste, in denen sich Homer so gern ergeht, deren Wände, Schwellen, Thüren und Säulen von Erz und kostbaren Prachtmetallen schimmerten, so wird die Beziehung auf vorderasiatische Sitten und Kunstrichtung noch deutlicher. Auch die eigenthümlichen Reste architektonischer Dekoration, und die Fragmente zweier Halbsäulen am Eingange des Schatzhauses scheinen mit ihren üppig weichen Gliederungen und dem spielenden Charakter des Ornaments (Fig. 46) ebenfalls orientalischen Einflüssen anzugehören.

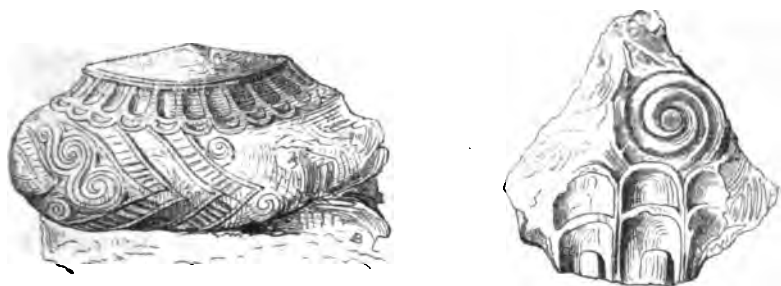


Fig. 46. Details vom Schatzhaus des Atreus.

Wann sich in Griechenland diese merkwürdige Kunstweise ausgebildet habe, dürfte kaum näher zu bestimmen sein. Vermuthlich fiel jedoch die glänzendere Entwicklung derselben in die letzte Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Christo, denn mit ziemlicher Gewissheit lässt sich das Ende jener älteren Kulturepoche etwa um das Jahr 1000 setzen. Um diese Zeit begann jene merkwürdige Revolution, welche alle Verhältnisse Griechenlands völlig umkehrte und fortan jene klare, menschlich schöne Kulturentwicklung begründete, die man als die eigentlich griechische bezeichnet. Den Anstoss zu dieser Umwälzung gab der kräftige Stamm der Dorer, welche von den nördlichen Gebirgen über Hellas hereinbrachen, den Peloponnes eroberten und dort ein dorisches Staatensystem begründeten. Ausser ihnen treten unter den griechischen Stämmen die Ionier ebenfalls in hoher Kulturbedeutung hervor, und es ist besonders der Gegensatz dieser beiden auf gemeinsam nationalem Boden so grundverschiedenen Stämme, wodurch das griechische Leben seine wunderbare Tiefe, seinen reichen Gehalt, seine vollendete Ausprägung erhalten hat. Den strenggeschlossenen, auf sich selbst ruhenden, vorwiegend kriegerischen, in Staat und Sitte am Ueber-

lieferten mit Zähigkeit festhaltenden Dorern stellten sich die vielseitig angelegten, beweglichen, für alle Eindrücke mit seltner Empfänglichkeit begabten Ionier gegenüber. Im regen Wetteifer suchten beide ihr besondres Wesen zu entwickeln, ihren Einfluss und ihre Macht auszubreiten, durch zahlreiche Kolonieen die griechische Bildung über Kleinasien und die Inseln, über Unteritalien (Grossgriechenland) und Sicilien zu verbreiten. Selbst am fernen Gestade des südlichen Frankreich erhob sich zu Anfang dieser Epoche in Massilia (dem heutigen Marseille) eine Pflanzstätte griechischen Lebens. Schon in dieser Verschiedenheit, in dieser individuellen Mannichfaltigkeit des griechischen Daseins zeigt sich der Gegensatz zum Orient; noch schärfer tritt derselbe hervor, wenn wir im Laufe der Entwicklung die unendliche Tiefe und Kraft der fortschreitenden Bewegung erkennen. Dass alles dies nur auf dem Boden eines freien staatlichen Daseins möglich war, leuchtet ein, und in dieser Hinsicht sind die republikanischen Verfassungen Griechenlands, so verschieden sie auch in den einzelnen Stämmen sich durchbilden, entweder in festem aristokratischen Beharren, wie bei den Dorern, oder in entschiedener demokratischer Entfaltung, wie bei den ionischen Athenern, — diese freien Verfassungen sind es, die der hohen geistigen Entwicklung der Hellenen die Basis bereiten und in der glänzendsten Zeit ihrer Blüthe als das höhere Prinzip siegreich aus dem Kampfe mit dem anstürmenden asiatischen Despotismus hervorgehen.

Diese Andeutungen mögen als dürftiger Rahmen für das reiche Bild künstlerischer Entwicklung, das wir nunmehr aufzurollen haben, aufgenommen werden, da ein tieferes Eingehen in den Reichthum und die Fülle der gesammten griechischen Kulturentfaltung ein Buch, nicht ein Kapitel erfordern würde.

2. Die griechische Architektur.

a. Das System.[1]

Während bei den despotisch beherrschten Völkern des Orients hauptsächlich an den Palästen der Herrscher sich die Kunstform der Architektur entwickelte, während selbst bei den Voreltern der Griechen in pelasgischer Urzeit die Königsburgen allem Anscheine nach, soweit die Schilderungen Homer's und die vorhandenen Ueberreste erkennen lassen, den wichtigsten Gegenstand des künstlerischen Schaffens bildeten, tritt mit der Begründung der griechischen Freistaaten die Bedeutung solcher egoistischer Zwecke vollständig zurück, und nur die höchsten Ideen, die allgemeinen Zwecke des gesammten Staates erhalten das Recht künstlerischer Gestaltung. Nur am Tempel entwickelt sich daher die Kunstform der Architektur; was sonst von öffentlichen Gebäuden dem allgemeinen Nutzen dient, entlehnt

[1] Siehe *C. Bötticher*, die Tektonik der Hellenen. 2 Bde. Potsdam 1844 ff.

seine künstlerische Charakteristik dem Tempelbau; ganz unscheinbar dagegen ist in den guten Zeiten des Griechenthums die Anlage und Ausstattung der Privathäuser.

Der Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen in dem mit hohen Mauern umgebenen heiligen Tempelbezirk, fest umschlossen und klar gegliedert wie ein plastisches Werk. Suchten die orientalischen Völker in der Massenhaftigkeit, der verwirrenden Kolossalität der Anlagen dem dunklen Triebe nach dem Erhabenen einen Ausdruck zu geben, so erreichen die Griechen durch maassvolle Beschränkung, einfache Klarheit, harmonische Gliederung den Eindruck höchster Würde und festlicher Erhebung. Wurden wir dort stets an den unklaren Ausdruck sklavischer Gesinnung, starren Formelwesens und düsterer Religionsanschauungen erinnert, so tritt hier die hohe Anmuth eines freien Bewusstseins, das selbständige Gefühl menschlicher Würde, die heitere Sinnlichkeit eines edleren Kultus in der Gesammtform der marmorstrahlenden Tempel entgegen. Die Grundform ist mit geringen Abweichungen stets dieselbe leicht übersichtliche, deutlich gegliederte: ein Rechteck, ungefähr doppelt so lang wie breit, ringsum, oder doch wenigstens an der vorderen (der östlichen) Schmalseite, wo der Eingang ist, eine Säulenhalle, darüber auf klargegliedertem, reichgeschmücktem Gebälk das sanftgeneigte marmorne Giebeldach.

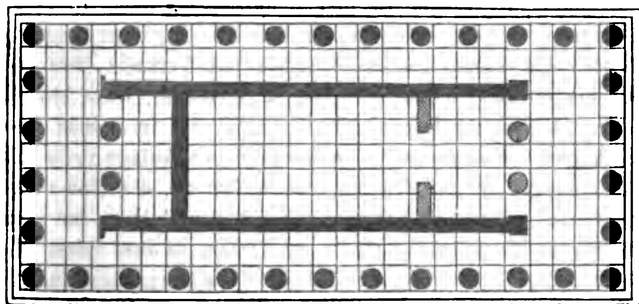


Fig. 47. Grundriss des Theseustempels zu Athen.

Innerhalb dieser gemeinsamen Grundform hat man bei den alten Tempeln ihrer Bedeutung nach zwei verschiedene Gattungen nachgewiesen. Die eigentlichen Kultustempel umschlossen das heilige Bild des Gottes und waren nur als Wohnsitz desselben gedacht. Vor ihrem Eingang befand sich der Brandopferaltar, auf welchem bei geöffneten Tempfelpforten und im Beisein des versammelten Volkes dem Gotte geopfert wurde, indess das Innere nur von Einzelnen betreten werden durfte, die etwa Opfergaben aur

den kleinen, drinnen befindlichen Altar, oder Weihegeschenke in den Tempel niederlegen wollten. Vorher aber musste jeder Eintretende aus der in der Vorhalle befindlichen Schaale mit Weihwasser sich besprengen. Die andre Gattung bilden die Fest- oder Agonaltempel, welche ein Prachtbild des

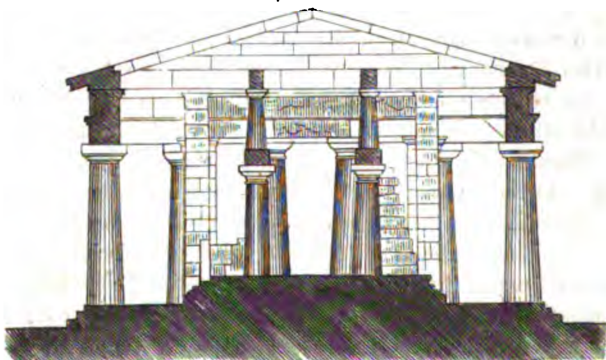
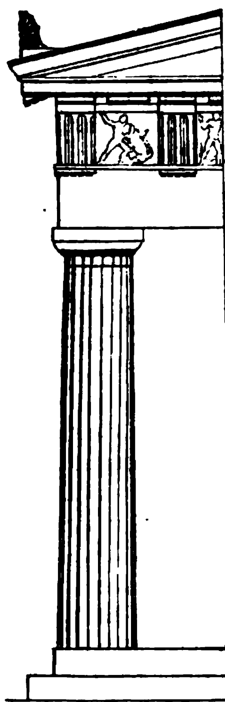


Fig. 48. Querdurchschnitt des grossen Tempels zu Pästum.

Gottes, aber kein Kultusbild enthielten, und in deren Innern wahrscheinlich die Krönung der Sieger in den öffentlichen, dem Gotte geweihten Spielen stattfand. Da für beide Zwecke eine mässige Räumlichkeit genügte, so stellte sich die Grundform des Tempels mit Vorhalle (Pronaos), Cella (auch schlechtweg Naos) und Hintergemach (Posticum, wozu bisweilen noch als besondrer Raum der Opisthodomus hinzutritt) in seinen bescheidnen Dimensionen fest. Wo dagegen eine geräumigere Anlage erforderlich war, brachte man im Innern zwei Reihen von Säulen an, die eine obere Galerie mit einer zweiten Säulenreihe trugen (Fig. 48), und liess, um dem Tempel Licht zuzuführen, den mittleren Raum ohne Dach, so dass dieser Theil unter freiem Himmel lag. Solche Tempel heissen Hypäthraltempel. Nach der Art der äusseren Säulenhallen nennt man den rings mit Säulen umgebenen Tempel Peripteros, den nur mit einer vorderen Vorhalle versehenen Prostylos, den mit vorderer und hinterer Halle ausgestatteten Amphiprostylos, den, dessen Vorhalle mit Säulen zwischen den vorspringenden Seitenmauern (Anten) sich bildet, Antentempel. Gehen zwei vollständige Säulenhallen um den ganzen Bau, so ist es ein Dipteros u. s. w.

Für die Gliederung des architektonischen Gerüstes stellen sich ebenfalls unabänderlich folgende Grundzüge heraus. Die Säulenhalle, die in grösserer oder geringerer Ausdehnung den Tempel umzieht, ist das in Gemeinsamkeit Stützende, zugleich Raumöffnende, Zuganggewährende. Durch die Basis, den Fuss, wird das selbständige Leben der einzelnen Säule scharf

bezeichnet, der Stamm, mit vielen rinnenartigen Vertiefungen (Kanelluren) bedeckt, scheitelrecht aufsteigend, zuerst mit einer elastischen Erweiterung seines Umfangs (Entasis), dann mit kräftiger Einziehung (Verjüngung), spricht in lebensvoller Weise nicht ein passives Tragen, sondern ein energisch actives Stützen aus; das Kapitäl oder Säulenhaupt bringt den Conflikt zwischen Stütze und Last lebendig zur Anschauung. Ueber den Kapitälen schliessen die mächtigen, von einer Säulenaxe zur andern reichenden Balken des Architravs (Epistyl) sich zu einem breiten Bande zusammen, auf welchem der Fries mit seinen Bildwerken ruht. Ueber diesem wieder springt nach aussen die weitschattende Platte des Hauptgesimses (Geison) vor, nach innen die steinerne Balkenlage der Decke, deren Zwischenräume durch dünnere Steinplatten geschlossen werden. An den Schmalseiten erhebt sich sodann, von ähnlichem Dachgesims und aufragender Traufrinne begrenzt, das Giebelfeld mit seinen Statuengruppen; auf der Vorderkante des Dachs endlich, in der Mitte wie auf den Ecken, ragen kleinere Bildwerke oder Marmorpalmetten auf, während an den Seiten Löwenköpfe das Regenwasser ausspeien und der Gesimsbord darüber mit zierlichen palmettenartigen Stirnziegeln bekrönt ist. Das Dach wird gleich dem ganzen Baue bei den edelsten Denkmälern von Marmor aufgeführt und auf seiner Spitze durch eine Reihe von Firstziegeln anmuthig abgeschlossen.


Fig. 49. Vom Theseustempel zu Athen.

Worin dieser griechische Steinbau sich schon der Construktion nach vor den bisher betrachteten Bauweisen bedeutsam unterscheidet, das ist die organische Gliederung des steinernen Deckenbaues und des Giebeldaches. Aber bei diesen lediglich construktiven Vorzügen bleibt die griechische Architektur nicht stehen. Sie zum ersten Male erfindet eine Reihe von Kunstformen, die in vollendeter Prägnanz mit der höchsten Bestimmtheit und Schärfe das Wesen, die struktive Bedeutung der Glieder in sinnig bezeichnender Weise aussprechen, und unter einander ein so fest verschlungenes, innig geknüpftes Netz der mannichfachsten Beziehungen bilden, dass hier in Wahrheit und im höchsten Sinne des Worts Inhalt und Form einander zu vollendetem künstlerischen Organismus durchdringen. So reich ist aber der Genius dieses

unvergleichlichen Volkes, dass es in der besondern Ausprägung der architektonischen Formen zwei auf gemeinsamer Grundlage durchaus selbständige Auffassungen hervorbringt, die als dorischer und ionischer Styl dem Charakter der beiden Hauptstämme auf's Genaueste entsprechen. Wie sich aber in Attika das ionische und dorische Kulturelement zu maassvoller Harmonie durchdringen, so erhält auch die ionische Bauweise in dem attisch-ionischen Styl noch eine besondere Modifikation, und endlich kommen die korinthischen Formen zu jenem Reichthum individueller Gestaltungen als anmuthig üppige Nachblüthe abschliessend hinzu.

Indem wir zur Betrachtung dieses reichen künstlerischen Lebens übergehen, haben wir mit dem dorischen Styl zu beginnen.

Strenge Gebundenheit, einfach klare Gesetzmässigkeit bezeichnet in Construktion und Formbildung den dorischen Bau. Die unbedingte Herrschaft, welche hier das Allgemeine über das Besondre ausübt und im staatlichen Leben die völlige Unterordnung des Einzelnen unter die Bedingungen der Gesammtheit fordert, spricht sich selbst an der Gestalt der Säulen augenscheinlich aus. Die Dorer geben der einzelnen Säule keinen Fuss, vielmehr dient der gesammten Säulenreihe die obere Platte des Unterbaues zu gemeinsamer Basis. Am Schaft erkennt man die mächtig aufstrebende und stützende Kraft aus der starken Anschwellung und Verjüngung, sowie an den Kanelluren, die in der Regel zwanzig (bisweilen auch nur sechzehn) in flacher Aushöhlung den Stamm umgeben und in scharfen Kanten zusammenstossen. Alles ist hier nach innen concentrirte, energisch aufstrebende und stützende Kraft, nichts von der runden Oberfläche ist stehen geblieben. Kurz und stämmig erreicht der Schaft gewöhnlich nur eine Höhe von etwa 5½ unteren Durchmessern, und der Abstand der Säulen hält durchschnittlich 1½ Durchmesser. Ein Einschnitt am oberen Ende, bisweilen in spielender Weise vervielfacht, bereitet auf den Punkt vor, wo das Kapitäl beginnt. Mehrere kräftig unterschnittene Ringe verbinden das letztere mit dem Schafte und lassen das untere Glied des Kapitäls, den sogenannten Echinus, mit kräftig vorspringendem und dann scharf eingezogenem Profil aufsteigen, gedeckt von einer quadratischen Platte (Abakus), die dem Gebälk ein genügendes Unterlager bereitet und den Uebergang aus dem Runden, Vertikalen, Stützenden in das Rechtwinklige, horizontal Lagernde, Aufruhende vollendet. Es folgt sodann, bis zur Stützfläche der Säule zurücktretend, der Architrav, aus einzelnen ungegliederten mächtigen Blöcken zusammengesetzt, nach oben durch ein vorspringendes Plättchen abgegrenzt. An letzterem sind in bestimmten Zwischenräumen, über jeder Säulenmitte und über dem Säulenabstand kleinere Plättchen angebracht, von welchen je sechs tropfenartige Klötzchen niederhängen. Diese deuten bezeichnend die Stellen vor, wo über dem Architrav zur Unterstützung des Daches kurze, rechteckig geschnittene Stützpfeiler sich erheben, die auf

der Fläche zwei ganze und auf den Ecken zwei halbe scharf eingezogene Rinnen haben, und daher den Namen Triglyphen (Dreischlitze) führen. Zwischen ihnen bilden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, ursprünglich offen und wohl als Fenster dienend, später regelmässig durch Steintafeln geschlossen, welche meist mit Reliefs geschmückt wurden. Metopen und Triglyphen bilden zusammen den Fries.

Aus dieser feststehenden Eintheilung des Frieses und der strengen Beziehung seiner einzelnen Glieder zu der Stellung der Säulen erwuchs dem dorischen Bau die strenge Gebundenheit in Planform und Construktion. Zugleich erkennt man aus der Anlage dieses Schema's, dass dasselbe ursprünglich auf die einfache Grundform des Tempels mit Anten berechnet war. Denn wo peripterale Anlagen beabsichtigt wurden, da musste auf der Ecksäule eine Schwierigkeit erwachsen, wenn man die Triglyphe, der Vorschrift gemäss, auf die Säulenmitte stellen wollte. Daher rückte man sie hier ganz auf die Ecke und suchte die Ungleichheit durch etwas geringeren Säulenabstand zu vermindern.



Fig. 50. Kranzgesims des Parthenon.



Fig. 51. Kranzgesims zu Agrigent.

Ueber dem Fries endlich springt in weiter Ausladung die Hängeplatte des Kranzgesimses oder Geison hervor, an ihrer Unterfläche in rhythmischer Correspondenz mit jeder Metope und Triglyphe durch schräg vorspringende Platten, die sogenannten Mutuli oder Dielenköpfe, als frei Schwebendes charakterisirt. An der Unterfläche der Mutuli werden in drei Reihen hinter einander je sechs tropfenartige Glieder, ähnlich denen an der Deckplatte des Architravs, ausgemeisselt. Von den Ecken des Geison steigt nun in

schräger Erhebung ein zweites ähnliches Gesimse auf, nur ohne Mutuli und Tropfen, um den Einschluss des Giebelfeldes oder Tympanons zu vollenden. Ueber dem Dachgeison erhebt sich in aufgekrümmter Biegung (Fig. 51) die Traufrinne (Sima) mit ihren Löwenköpfen. Das Giebelfeld wird mit Steintafeln geschlossen und erhält durch Statuengruppen einen der inneren Bedeutung des Gebäudes entsprechenden Schmuck. Fügen wir zu diesen Formen noch die Gestalt der Ante, d. h. der Stirnseite der Mauer, hinzu, deren Charakteristik sich durch das Kapitäl theils dem Wesen der selbständigen Stütze, durch den geradlinigen Schnitt und den engen Mauerverband, sowie einen zierlich aufgemalten Ornamentstreif (Fig. 52) als Theil der Umfassungswände kund gibt, so haben wir die wesentlichen Elemente des dorischen Baues geschildert.

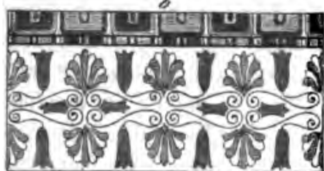




Fig. 52. Antenkapitäl vom Theseustempel.

Wir haben aber noch hinzuzusetzen, dass die plastische Ausstattung des Tempels durch die Anwendung bunter Bemalung, durch sogenannte Polychromie, wesentlich gesteigert wurde.[1] Hat man auch, im Gegensatz zu der früheren Annahme völliger Farblosigkeit der griechischen Tempel, neuerdings in das andere Extrem verfallend, eine durchgängige Uebermalung zu behaupten gesucht, so ist eine besonnene Forschung allmählich mit sorgfältiger Berücksichtigung der geringen Spuren an den Monumenten zu der Ueberzeugung gekommen, dass bei den Marmortempeln nur die oberen Theile farbige Ausstattung zeigten, dass die Säulen, Wände und Architrave im ungebrochenen Glanze schimmernden Marmors prangten, dass am Architrav höchstens goldne Weihinschriften und vergoldete Schilder als Siegesdenkmale aufgehängt waren, und dass erst am Friese und der Deckplatte des Architravs die Färbung begann. Diese war in sehr bestimmten, kräftigen Farbentönen, meistens blau und roth, durchgeführt, die Triglyphen in der Regel blau, die Metopen und das Giebelfeld in kräftigem Braunroth, von welchem die marmornen, zum Theil selbst bemalten Bildwerke sich wirksam absetzten. Die abakusartigen Glieder zeigten ein aufgemaltes Mäanderschema, die wellenförmigen ein Blattmuster, die Hallendecke war auf blauem Grunde mit roth und goldnen Sternen geschmückt und auch an den dekorativen Gliedern des Daches wird reiche Vergoldung und Bemalung sich gefunden haben.

In wesentlich verschiedener Durchführung gestaltet sich der ionische Styl. Den männlichen, strengen, selbst herben Formen des dorischen

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 15 A und *F. Kugler's* Schrift über die antike Polychromie, abgedr. in den Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. I, S. 265 ff.

setzt er seine milden, weichen, mehr weiblichen gegenüber. Er löst die strenge Gebundenheit, in der die Construktion beim dorischen Bau verharrte, zu einem freieren, beweglicheren System, gibt den einzelnen Gliedern eine grössere Selbständigkeit, charakterisirt sie als solche durch eine Fülle bezeichnender Formen und bringt an die Stelle strenger dorischer Einfachheit das anmuthig bewegliche, aber willkürlichere Spiel seiner graziösen Formen. Schon an der Säule erkennt man leicht das wesentlich verschiedene Geschlecht der ionischen Bauweise. Sie wird als selbständiges Glied durch eine besondere **Basis** bezeichnet und vorbereitet. Zuerst wird eine quadratische Platte (Plinthus) als Unterlage angeordnet, auf welcher die kreisrunden Glieder der Basis ihr Auflager finden. Diese bestehen unterhalb aus zwei nach innen elastisch eingezogenen Kehlen, die durch feine reifenartige Glieder mit einander, so wie mit der Platte und dem oberen Theil verbunden sind. Den letzteren bildet ein kräftig ausladender runder Wulst (Torus), von welchem der Schaft mit einer leisen Einziehung (dem sogenannten Anlauf) aufsteigt. Der Schaft ist weit schlanker, als bei der dorischen Säule, 8½ bis 9½ untere Durchmesser lang, und in entsprechender Weise erweitert sich auch der Säulenabstand bis auf zwei Durchmesser, in consequenter Ausprägung eines leichteren, schlankeren Bausystemes. Die Anzahl der Kanellüren steigt auf 24, und die einzelnen sind durch einen schmalen Steg, einen Theil der Säulenperipherie, von einander getrennt, dabei tiefer, in vollerer Rundung ausgehöhlt, auch enden sie sowohl oben wie unten

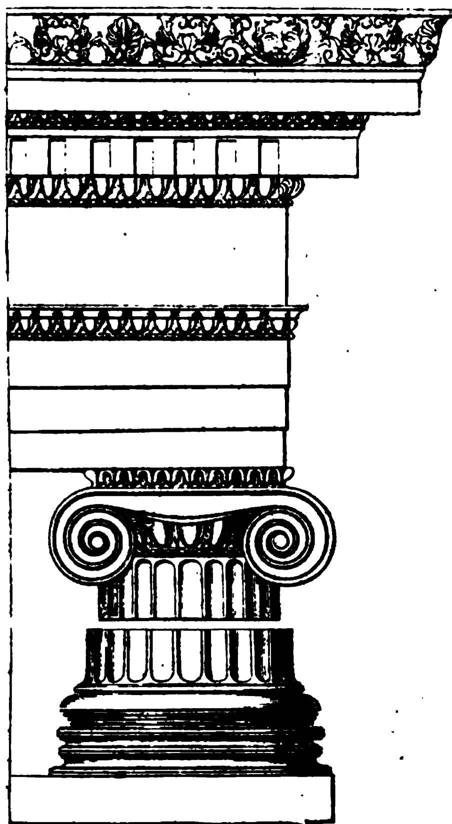


Fig. 53. Vom Athenetempel zu Priene.

am Schafte in kreisförmiger Schlusslinie, Anfang und Ende der Säule unkanellirt lassend.

Am originellsten gestaltet sich die Form des Kapitäls. Zwar hat es wie das dorische einen Echinus, nur von runderem Profil und geringerer Ausladung, durch die sogenannte Eierverzierung plastisch charakterisirt und durch ein ebenfalls plastisch als Perlenschnur behandeltes Band dem Schafte verknüpft; allein über dem Echinus breitet sich statt des einfachen Abakus ein doppeltes Polster aus, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endet. Denn in elastischem Zusammenschliessen ringeln sich die rippenartigen Säume um die etwas ausgetiefte Fläche der Kanäle und enden im Mittelpunkt mit einem oft durch eine Rosette geschmückten Auge, indess aus den inneren Winkeln der Volute beiderseits eine zierliche Blumenranke sich ausfüllend in die Ecke vor dem zurückweichenden Echinus hinschmiegt. Diese Gestalt findet sich aber nur auf der Vorder- und Rückseite; an den beiden anderen Seitenflächen dagegen sieht man nur das Polster, das in der Mitte, von einem Bande umwunden, sich zusammenzieht und daselbst den Echinus mit der Perlenschnur blicken lässt. Den oberen Abschluss des Kapitäls bildet eine quadratische, im Wellenprofil geschwungene und mit Blattmustern geschmückte dünne Platte. Eine verstandesgemässe Erklärung dieses eben so anmuthigen und schönen, als originellen Kapitäls wird stets erfolglos bleiben, und gerade an dieser merkwürdigen Form muss sich das Streben, mit dem blossen rationellen Kalkül die griechischen Kunstschöpfungen zu begreifen, als unzureichend erweisen. Da wir die Volutenform, dies charakteristische Hauptglied des ionischen Kapitäls, mehrfach in der vorderasiatischen Kunst gefunden haben, so wird die Annahme nicht zu gewagt erscheinen, dass hierin ein der gesammten vorderasiatischen Kunst gemeinsames Motiv zu erkennen sei, welches denn freilich durch die ionischen Griechen in seiner schönsten Entfaltung und in würdiger, angemessener Verwendung geltend gemacht wurde. Und gewiss darf es nicht zufällig genannt werden, dass die ionisch-griechische Architektur ihre durchgreifende Ausbildung auf dem Festlande Kleinasiens gefunden hat. Es spricht sich aber in dem mächtigen Vorquellen, in der gewaltsamen, nach unten gewendeten Krümmung ein mehr passives Nachgeben gegen den Druck des Gebälkes aus, zum bezeichnenden Unterschied von der straffen dorischen Weise.

Dieselbe reichere, mannichfaltigere Entwicklung der Formen beobachten wir an allen folgenden Gliedern. So zeigt der Architrav nicht die schwere ungetheilte Mächtigkeit des dorischen, sondern wird, obwohl in ganzer Höhe aus einem Steine bestehend, scheinbar aus drei (auch wohl nur aus zwei) nach oben der Schattenwirkung wegen über einander vortretenden Streifen zusammengesetzt, wie denn auch sein Abschluss aus

Perlenschnur und blattgezierter Welle besteht, der noch ein krönendes Glied zur Bezeichnung der völligen Selbständigkeit auch dieses Theiles hinzugefügt wird. Noch entschiedenere Umgestaltung empfängt der Fries, da anstatt der strengen, die ganze Planform beherrschenden Triglyphen- und Metopengliederung ein ununterbrochener, gleichmässig aus aufrecht gestellten Steinblöcken zusammengesetzter Fries angeordnet wird, der nun in ganzer Ausdehnung als Zophoros (Bildträger) mit freien Reliefcompositionen bedeckt ist. Auch für ihn gibt eine blättergeschmückte Welle sammt der verknüpfenden Perlenschnur den bestimmt ausgeprägten Abschluss. Ueber ihm springt die Hängeplatte des Kranzgesimses wie im dorischen Style mit kräftiger Schattenwirkung weit vor, allein die dorischen Mutuli verwandeln sich bei den Ioniern in eine Reihe würfelartiger, in dichten Intervallen angeordneter Vorsprünge, der sogenannten Zahnschnitte, welche dieselbe Charakteristik des frei Schwebenden, nur in anderer Weise als die Mutuli bewirken. Giebel und Dachbildung ist im Wesentlichen der dorischen gleich, nur die Traufrinne (die Sima) nimmt, wellenartig umgebogen, eine geschweifte Gestalt an, welche in der Kunstsprache mit dem corrumpirten Ausdruck «Karnies» bezeichnet wird (vgl. Fig. 53).

Haben wir beim dorischen Styl den schwachen Punkt, der sich in der schwierigen Anordnung der Ecktriglyphe bemerklich machte, hervorgehoben, so dürfen wir die bedenkliche Stelle der ionischen Bauweise eben so wenig verschweigen. Sie offenbart sich in der Gestalt des Kapitäles, das nicht wie das nach allen Seiten gleichartig entwickelte dorische für jeden Standort geeignet, sondern nur für die einfache Vorhalle gebildet war. Bei peripteralen Anlagen musste das Kapitäl der Ecksäule, nach der regelmässigen Ausbildung, seine Vorderseite der Front zukehren, und also durch seine Seitenansicht mit den Kapitälen der Nebenseiten in einer unerträglichen Dissonanz stehen. Man half sich daher so gut man konnte durch eine Täuschung, indem man dem Kapitäle zwei an einander stossende Hauptseiten gab, die auf der Ecke zusammentreffenden Voluten aber — nicht eben schön — in gewaltsam vorspringender Krümmung sich verjüngen liess. Durch solche gekünstelte Lösung scheint es demnach für den ionischen, wie den dorischen Styl festzustehen, dass die Form des Peripteros erst in späterer Zeit als Zusatz zu der einfacheren Grundanlage sich herausgebildet hat.

In Attika erlebte nun, in Folge der Kreuzung mit dorischen Einflüssen, der ionische Styl eine Modification, die man treffend als attische bezeichnet hat. Zunächst wird der Säulenbasis die besondere Plinthe genommen; dafür aber die doppelte Einziehung in eine einfache verwandelt, welche durch einen kräftigen runden Wulst mit dem gemeinsamen Untersatz verbunden ist. So gestaltet sich die attische Basis (vgl. Fig. 54) aus einer, von zwei Wulsten eingeschlossenen, scharf eingezogenen Hohl-

kehle; doch spricht sich innerhalb dieser Begränzung schon das Verjüngungsgesetz des Säulenschaftes gleichsam in verkleinertem Massstabe aus, da der untere Wulst weiter ausladet und kräftiger gebildet ist, als der obere. Der Säulenschaft ist wesentlich wie im rein ionischen Bau, nur erreicht er weniger schlanke Verhältnisse, und so spricht auch das Kapitäl durch ein bedeutsameres Vortreten seiner kräftiger gebildeten Voluten ein energischeres Leben aus. Der Oberbau hat bei den attischen Werken dieselben Hauptformen wie bei den ionischen, nur erscheint der Fries in bedeutenderer Höhe, und das Kranzgesims entbehrt der Zahnschnitte, statt deren die weit vorspringende Hängeplatte in ganzer Länge stark unterschnitten wird, so dass der vordere, tiefere Rand das krönende Wellenglied des Frieses verdeckt.



Fig. 54. Vom Tempel der Nike Apteros.

Im Allgemeinen bezeichnet die attische wie die ionische Bauweise ihre lebendigere Beweglichkeit durch eine Fülle von abgränzenden und krönenden Gliedern, die in verschieden geschweiftem Wellenprofil ausladen und mit plastisch ausgemeisselten Blattornamenten reich dekorirt werden. Dass an einigen attischen Denkmälern diese Charakteristik nur in aufgemalten Blättern bestanden hat, beweist ebenfalls wieder eine grössere Hinneigung zur Einfachheit dorischer Verzierungsweise. Besonders graziös entfaltet sich die dekorative Lust des Ionismus an den Anten und Wandflächen, die durchweg ein aus Platte und mehreren Wellengliedern bestehendes Kapitäl erhalten und darunter noch einen aus aufrechten Blumen und Ranken bestehenden breiten Saum zeigen. Im Uebrigen scheint in demselben Maasse, wie an den ionischen und attischen Werken die plastische Dekoration überwiegt, die malerische Ausschmückung zurückzutreten.

Endlich ist noch der korinthischen Bauweise zu gedenken, die jedoch nicht als selbständige Gattung neben der dorischen und ionischen sich geltend macht, sondern nur als spielende, einer späteren Zeit entsprungene Abart beider zu bezeichnen ist. Während die wesentlichen Grundelemente des baulichen Gerüstes dem ionischen Style entlehnt werden, bildet sich nur für das Kapitäl eine originelle, neue Form aus, für welche es bezeichnend erscheint, dass man den Bildhauer *Kallimachos* als ihren Urheber nannte. Damit ist ausgedrückt, dass es als eine mit bewusster künstlerischer Reflexion hervorgebrachte, in freieren, willkürlicheren Verbindungen sich ergehende Schöpfung zu betrachten sei. Das Allgemeine,

Charakteristische dieser Form ist die schlanke, kelchförmige Gestalt des Ganzen. Diese wird nun in mehreren Reihen mit Blättern umkleidet, welche aufrecht stehend und nach Aussen umgebogen mit der Spitze sanft überschlagen. Für die Blätter wird meistens das elegante, reich gegliederte, fein gezahnte Blatt des Akanthus (Bärenklau) angewendet. Doch kommen auch einfachere, schilfartige Blätter vor.

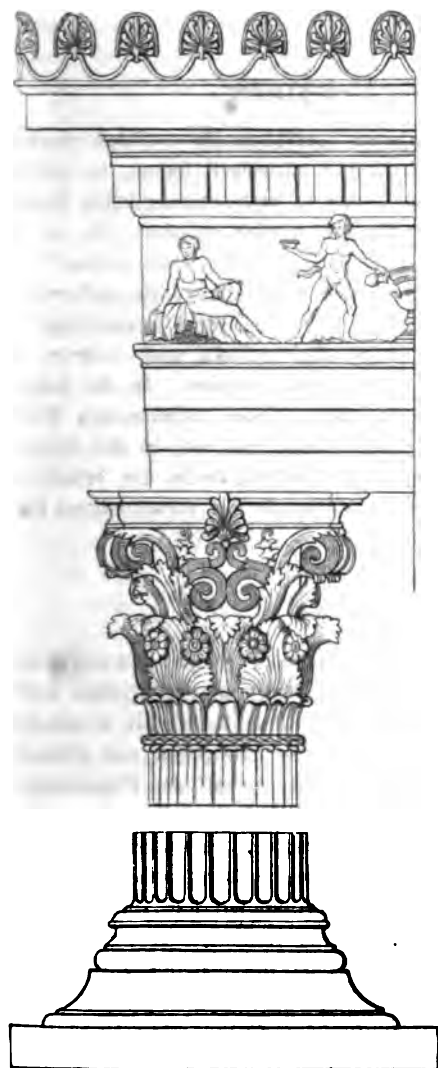


Fig. 55. Vom Monument des Lysikrates zu Athen.

Die weitere Entwicklung dieser Form führte jedoch bald zu einer reicheren Composition. Den unteren Theil des Kapitäls bilden auch hier zwei sich über einander erhebende Reihen von je acht aufrecht stehenden Akanthusblättern. Aus ihnen erheben sich an jeder der vier Seiten des Kapitäls zwei doppelte Blumenranken. Die inneren, kleineren Ranken biegen sich nach der Mitte zusammen, wo sie in spiralförmiger Windung einander begegnen und eine palmettenartige Blume tragen; die äusseren, kräftigeren dagegen schwingen sich nach den oberen Ecken empor und nehmen auf ihrem gekrümmten Rücken die etwas herausgeschweifte Platte des Abakus auf. Durch diese Eckvoluten ist der Uebergang aus der kreisrunden in die quadratische Form in eben so geistreicher als plastisch lebendiger Weise vermittelt, und das Kapitäl hat durch diese gleichartige Ausbildung aller seiner Seiten wieder die allgemeineren Vorzüge gewonnen, welche das dorische auszeichnen, im ionischen aber aufgegeben sind. Die grössere Pracht der

Ausführung, die realere durch Aufnahme vegetativer Elemente bewirkte Charakteristik, verbunden mit der freieren Anwendbarkeit für alle Stellungen im baulichen Organismus, verschafften dieser Form in der spätern Zeit eine ausserordentliche Beliebtheit.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[1]

Wie die Griechen aus unscheinbaren Anfängen ihr architektonisches System allmählich zu der vollendeten Gestalt entwickelt haben, in welcher es uns entgegentritt, wird wohl für immer in undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben. Welche Stufen durchlaufen werden mussten, ehe an die Stelle der primitiven Bauweise pelasgischer Vorzeit die klare schöne Form des hellenischen Tempelbaues trat, lässt sich mehr ahnen, als nachweisen. So viel ist gewiss, dass schon um 650 v. Chr. nach einer Aeusserung des Pausanias die beiden griechischen Style, der dorische und ionische, in völliger Gleichberechtigung neben einander geübt wurden. In der Anlage und der Construktion zeigen selbst die ältesten noch vorhandenen Werke bereits die consequente Ausbildung des Systems, und nur in der feineren Gestaltung der Glieder erkennt man in der ganzen Reihe der erhaltenen Denkmäler gewisse Abstufungen, die als Merkmale der verschiedenen Entwicklungsstadien aufzufassen sind.

Die erste Epoche

lässt sich etwa von der solonischen Zeit bis zu den Perserkriegen abgrenzen. Das Griechenthum war noch in seiner einfachen, ursprünglichen Kraft. Die einzelnen Staaten hatten sich in scharfer Selbständigkeit ausgeprägt und erfreuten sich einer regen Entwicklung des materiellen und geistigen Lebens, die namentlich in Athen sich in der Herrschaft des Pisistratidengeschlechtes durch glänzende künstlerische Unternehmungen, durch die Pflege der Dichtkunst, die Sorge für die Sammlung der Homerischen Gesänge offenbarte. Die Bauwerke dieser Epoche, in nicht bedeutender Zahl erhalten, sind noch vorwiegend streng, alterthümlich und selbst schwerfällig. Besonders gilt dies von dem Dorismus Siciliens und Unteritaliens, wo diese herbere Behandlungsweise als Folge provinzieller Bedingungen und eines minder feinen Materiales noch längere Zeit hindurch anhielt und die Dauer der Epoche um ein halbes Jahrhundert verlängerte. In Sicilien selbst sind umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Styles vorhanden, zum Theil auf Werke von kolossaler Anlage hindeutend.[2]

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 12. 13. 14. 14 A. 15. — *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

[2] Vgl. *Duca di Serradifalco*, le Antichità della Sicilia. 5 Vols. Palermo 1834 ff. — *Hittorf* et *Zanth*, architecture antique de la Sicile. Fol. Paris.

Die Grundform des Tempels weist fast ohne Ausnahme die Gestalt des Peripteros, und zwar mit sehr weiter, fast pseudodipteraler Stellung der Säulenhalle; die Cella ist lang gestreckt und schmal, stets mit einem Posticum und ziemlich ausgedehnter Vorhalle versehen. In der Detailbildung herrschen schwere, derbe Verhältnisse vor, die Säulen erscheinen kurzstämmig, mit starker Anschwellung und entschiedener Verjüngung, die Gebälkglieder massig und lastend, die Kapitäle ungemein stark ausladend, und der Echinus meist in rundlich geschwungenem, weit vortretendem Profil gezeichnet. Das Material ist ein grobkörniger Kalkstein mit feinem Stucküberzuge und vielen Spuren polychromer Bemalung.

Zu Selinunt sind die Ueberreste von sechs Peripteraltempeln erhalten, zu dreien neben einander liegend, die einen in der Stadt, die andern auf dem Burghügel. Unter den ersteren zeichnet sich der nördliche, angeblich ein Heiligthum des Zeus, durch die mächtigen Verhältnisse, — 161 Fuss Breite, bei 367 Fuss Länge, 8 zu 17 Säulen in peripteraler Anordnung — aus. Der mittlere Burgtempel hat, bei geringeren Dimensionen — 75 Fuss Breite bei 205 Fuss Länge, 6 zu 17 Säulen, also ganz besonders langgestreckt — durch die höchst alterthümlichen Reliefs seiner Metopen besondere Bedeutung. Von ungewöhnlicher Grundrissbildung erscheint sodann der sogenannte Zeustempel zu Agrigent, gleich seinem selinuntischen Rivalen von beträchtlicher Ausdehnung, 164 Fuss breit bei 345 Fuss Länge, aber als Pseudoperipteros nur mit Halbsäulen, die sich an eine Umfangsmauer lehnen, umgeben, ausserdem durch die unpaare Anordnung von 7 Halbsäulen an der Front (gegen 14 der Langseite) von der Regel seltsam abweichend. Atlantengestalten von kolossalen Verhältnissen und alterthümlicher Strenge trugen im Innern statt freier Säulen das Dach. Auch zu Segesta (Egesta) steht die Säulenhalle und der Giebelbau eines stattlichen, niemals ganz vollendeten Peripteraltempels noch aufrecht. Die Säulen hatten die Kanellirung noch nicht erhalten und mussten in ihrer Ummantelung den Untergang des Tempels überdauern. Ueberhaupt erlag gegen Ende des 5. Jahrhunderts die griechische Kultur Siciliens dem Ansturm der erobernden Karthager, und so wissen wir namentlich, dass die beiden kolossalen Zeustempel zu Selinunt und Agrigent bei der Einnahme der Städte durch die punischen Heere (jene 409, diese 405 v. Chr.) noch nicht ganz vollendet waren.

Den sicilischen Denkmälern verwandt zeigt sich der Poseidontempel zu Pästum in Unteritalien, eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Alterthums.[1] In mässigen Dimensionen, 81 Fuss breit bei 193 Fuss Länge, erhebt sich das Monument in feierlicher Einsamkeit auf dem Boden der ehemals so blühenden Posidonia (Poseidonsstadt). Wahrscheinlich derselben Zeit wie die eben genannten sicilischen Tempel ange-

[1] Vgl. *Delagardette*, les ruines de Pestum. Fol. Paris 1799.

hörend, hat er einen ungemein klaren und normalen Grundplan, eine peripterale Halle von 6 zu 14 Säulen, eine langgestreckte Cella mit Pronaos und Posticum. Was aber diesem Tempel für die Erkenntniss der antik-hellenischen Bauweise die höchste Bedeutung gibt, das ist die seltene

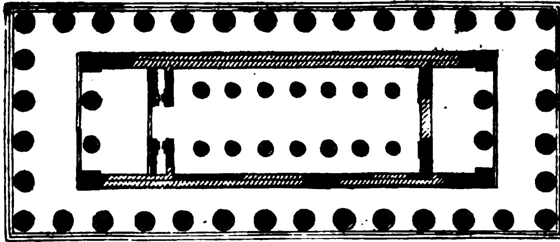


Fig. 56. Grundriss des Poseidontempels zu Pästum.

Gunst des Geschickes, die hier den ganzen inneren Säulenbau, welcher das Dach zu tragen und die hypäthrale Anlage zu markiren hatte, vollständig erhalten hat. Zwei Reihen von je 7 Säulen theilen die Cella in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Ersteres war ohne Decke, in hypäthraler Anlage, und noch sieht man die oberen Säulenreihen der Galerieen, welche die einspringenden Flügel des Daches zu unterstützen hatten. (Vgl. Fig. 48 auf S. 82.) Auch die beiden Treppen, auf welchen man die Galerie erstieg, sind noch vorhanden.

Geringer sind die Ueberreste in Griechenland selbst, obwohl es auch hier an bedeutenden Bauunternehmungen in jener Zeit nicht fehlte. So wurde zur Zeit der Pisistratiden das Heiligthum des Apollo zu Delphi in glänzendster Weise erneuert, nachdem der ältere Tempel durch Brand zerstört worden war; so wurde ebenfalls unter Pisistratus der Zeustempel zu Athen als Dipteros von bedeutenden Dimensionen, 171 Fuss breit bei 354 Fuss Länge, aufgeführt, dessen Vollendung jedoch erst die spätrömische Kaiserzeit bewerkstelligte; so wurde zugleich der ältere Parthenon auf der Akropolis zu Athen erbaut, dessen Zerstörung durch die Perser nachmals zu der glänzenden Erneuerung unter Perikles führen sollte. Erhalten ist auf griechischem Boden nur ein Tempelrest zu Korinth, sieben dorische Säulen von schweren, wuchtigen Verhältnissen, wahrscheinlich die Ueberbleibsel eines Heiligthumes der Pallas; die Ausführung in Kalkstein mit trefflichem Stucküberzug.

Noch weniger vermag Kleinasien sammt den Inseln erhebliche Reste jener Frühzeit aufzuweisen, da die Tempel theils durch Erdbeben zerstört, theils durch spätere Umbauten verdrängt worden sind. Doch wissen wir von bedeutenden Bauwerken, die bereits seit der Mitte des 6. Jahrhunderts hier entstanden; vom berühmten Tempel der Here auf Samos, einem

Werke der Meister *Rhoekos* und *Theodoros*, in dessen Trümmern sich eine Säulenbasis von primitivster Auffassung der ionischen Form gefunden hat; vor Allen vom gepriesenen Wunderwerke der alten Welt, dem marmornen Tempel der Artemis zu Ephesus, einem Dipteros von kolossalen Dimensionen, 225 Fuss breit und 425 Fuss lang, der nachmals durch Herostrat's berüchtigte Raserei verwüstet und durch die Baumeister Alexanders des Grossen wieder aufgebaut wurde. Seine Säulen waren 60 Fuss hoch und die einzelnen Architravbalken gegen 30 Fuss lang, so dass mit grosser Umsicht besondere Vorkehrungen getroffen werden mussten, um die gewaltigen Marmorblöcke an Ort und Stelle zu schaffen.

Die zweite Epoche

reicht etwa von den Perserkriegen bis zur macedonischen Oberherrschaft (c. 470—338 v. Chr.) Die begeisterte Erhebung, durch welche Griechenland die drohende Uebermacht der asiatischen Barbaren zurückschlug und die gefährdete Freiheit siegreich vertheidigte, steigerte das nationale Leben der Griechen zu allseitiger Entfaltung und hob namentlich Athen, das gleich seiner Schutzgöttin Pallas Athene die Vorkämpferin hellenischer Bildung geworden war, auf die glänzende Höhe der reichsten und wundervollsten Kulturblüthe, welche die Welt jemals gesehen. Zwar sank durch den aus dem eifersüchtigen Gegensatze Spartas und Athens entfachten peloponnesischen Krieg die unvergleichliche Harmonie des griechischen Lebens bald von seiner bewunderten Höhe, allein noch lange währte, wenngleich nicht mehr in der ruhig klaren Würde, sondern schon durch Leidenschaftlichkeit vielfach getrübt, die Bedeutung des hellenischen Lebens in seiner Schönheit fort, und namentlich die Architektur war es, welche in dieser Epoche die letzten Anklänge herber, schwerer, alterthümlicher Richtung abstreifte und in edler Anmuth und heiterer Klarheit ihre bewundertsten Werke schuf.

Den Mittelpunkt bildet fortan, wie für die ganze Kulturbewegung, so auch für das bauliche Schaffen, das eigentliche Griechenland, vornehmlich Athen und die zu ihm gehörenden Gebiete.[1] Den Uebergang von der älteren, strengeren Weise bezeichnet am besten der Tempel zu Aegina, der gleich nach den Perserkriegen zu Ehren der Pallas Athene erbaut zu sein scheint, ein Peripteros in dorischem Style mit inneren Säulenreihen für die hypäthrale Einrichtung und mit den berühmten Statuengruppen der Giebelfelder, welche für die Betrachtung der bildenden Kunst von hoher Bedeutung sind. Ist dies Werk im Wesentlichen noch von geringerem Materiale, einem Sandstein mit Stucküberzug, während nur das Dach und

[1] *J. Stuart* and *N. Revett*, the antiquities of Athens. 5 Vols. London 1762. — The unedited antiquities of Attica, by the Society of Dilettanti. Fol. Lond.

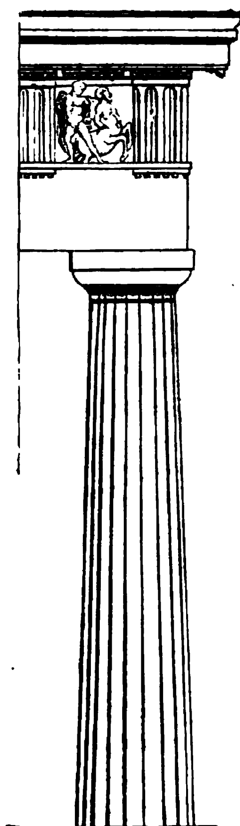
die Sculpturen aus Marmor gebildet waren, so tritt in den folgenden Bauwerken nun zugleich mit der edel und harmonisch entwickelten Form das trefflichste Material des weissen Marmors hinzu, die höchste Vollendung fordernd und ermöglichend. So zunächst an dem unter Kimon errichteten angeblichen Theseustempel zu Athen, einem der edelsten Werke des attischen Dorismus. In bescheidenen Dimensionen, 45 Fuss breit bei 104 Fuss Länge, stellt er einen Peripteros von 6 zu 13 Säulen dar. Die Formen athmen hier die lauterste Harmonie, die edelste Milde und Anmuth, die Säulen sind schlanker und weiter gestellt, als an den sicilischen Monumenten, der Echinus des Kapitäles zeigt ein straffes, mässig ausladendes



Fig. 57. Ansicht des Theseustempels.

Profil, und in dasselbe Verhältniss sind die übrigen Glieder des Oberbaues mit feinem rhythmischen Gefühle hineingestimmt. Dazu kommt die treffliche Erhaltung des aus pentelischem Marmor errichteten Baues, und die vorzügliche plastische Ausstattung, welche ausser den Metopenreliefs der Vorderseite aus einer durchlaufenden Reliefcomposition des Pronaos besteht. Ungefähr gleichzeitig mit diesem schönen Denkmal sind zwei Werke von höchst bescheidenen Dimensionen, die uns den ionischen Styl in attischer Auffassung und zwar in einer noch durchaus schlichten und anspruchslosen Behandlung zeigen. Das eine ist der jetzt zerstörte Tempel am Ilissus, das andere, wahrscheinlich etwas spätere, der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) am Eingange der Akropolis errichtet. Beide

zeigen eine kleine Cella mit viersäuligem Prostylos für Vorhalle und Opisthodom.


Fig. 58. Vom Parthenon.

Die glänzendsten Denkmäler entstanden kurze Zeit nachher, während Perikles die Leitung der Staatsangelegenheiten in Händen hatte und Athen im Staate und in der Bildung die unbestrittene Hegemonie besass. Von den durch die Perser zerstörten Heiligthümern der Akropolis war es zunächst der Parthenon, dessen neuer prachtvoller Wiederaufbau nach sechzehnjähriger Bauführung im Jahre 438 zur Vollendung kam. Dieser herrliche Festtempel der Stadtgöttin wurde durch die Meister *Iktinos* und *Kallikrates* errichtet und durch Phidias und seine Schüler mit Sculpturen reich und glänzend geschmückt, wie denn Phidias es zugleich war, der das kolossale chryselephantine (aus Gold und Elfenbein um einen Holzkern ausgeführte) Bild der Göttin für deren Tempel schuf. Die Anlage des Baues, der nur noch in zwei zertrümmerten Hälften vorhanden ist, war die eines hypäthralen Peripteros von beträchtlichen Dimensionen, 101 Fuss breit und 227 Fuss lang, mit 8 zu 17 Säulen von 34 Fuss Höhe und 6 Fuss unterem Durchmesser. Der dorische Styl erreicht hier eine noch grössere Anmuth und Leichtigkeit, als selbst beim Theseustempel, und die Bildung sämmtlicher Details bezeugt ein nicht minder feines, elastisch schwellendes Leben der Glieder. Gewisse Elemente, wie die zarte Perlenschnur über dem Triglyphenfries, verrathen das Anklingen an ionische Bildungsweise. Durch den Pronaos gelangte man in eine Cella von 63 Fuss Breite und 98 Fuss Länge, die durch zwei Säulenstellungen dreischiffig getheilt wurde und über diesen ohne Zweifel wie am Tempel zu Pästum eine Galerie mit zweitem Säulengeschoss enthielt. An die Cella schliesst sich hinterwärts, vom Posticum zugänglich, ein besonderer Opisthodomos, in welchem wahrscheinlich der Staatsschatz aufbewahrt wurde. Die reiche bildnerische Ausschmückung des herrlichen Baues bezeugt zugleich seine Bedeutung als Festtempel der Göttin. Gigantenkämpfe und ähnliche mythische Scenen füllten die Metopen, in den Giebelfeldern aber schilderten grossartige Statuengruppen

die Geburt der Athene und ihren Wettkampf mit Poseidon; endlich aber zog im Innern des Peristyls sich ein ununterbrochener Fries von meisterhaften Reliefs um das Gebäude, welcher die Feierlichkeit des Festzuges bei den grossen Panathenäen darstellt. In unverwüstlicher Schönheit hatte der Tempel, zu einer Muttergotteskirche umgewandelt, den Stürmen der Zeit Trotz geboten, als im 17. Jahrh. bei einem Kriege der Venetianer gegen die Türken erstere unter Anführung des Grafen Königsmark eine Bombe mitten auf das Marmordach des Parthenon warfen, dass der Wunderbau in zwei trümmerhafte Hälften zerrissen wurde.

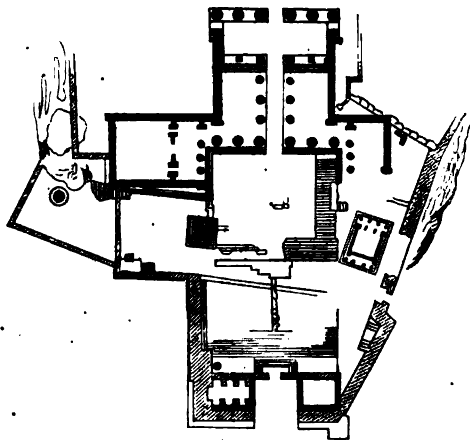


Fig. 59. Grundriss der Propyläen.

Nicht minder berühmt war das grossartige Prachtthor, die **Propyläen**, welches ebenfalls unter Perikles durch den Architekten *Mnesikles* am westlichen Eingange der Akropolis vom Jahr 436—431 errichtet wurde. In derselben Anmuth, demselben Adel der Verhältnisse erbaut, zeigt es zugleich in geistvoller Weise den dorischen und ionischen Styl harmonisch verbunden. Das Thor ist in einer Breite von 58 Fuss als fünffach geöffnete Halle von bedeutender Tiefe angelegt. Ein tiefer Vorraum, durch sechs paarweise gestellte Säulen dreischiffig gegliedert, bildet den Zugang, der von aussen zu den fünf in abgestufter Höhe und Weite angelegten Thoren führt; nach dem Innern der Burg entspricht eine minder tiefe Halle, eine Art Posticum, der vorderen und öffnet sich wie jene mit 6 kräftigen dorischen Säulen. Auf diesen erhebt sich an der äusseren und inneren Frontseite ein vollständiges dorisches Gebälk mit Marmorgiebel. So sind die Formen des Tempelbaues hier in glücklicher Weise aufgenommen, doch zugleich mit entsprechender, aus dem besonderen Zweck sich ergebender

Umgestaltung, da namentlich die beträchtliche Weite der mittleren Thoröffnung die Anordnung von zwei Metopen über dem mittleren Intercolumnium erforderte. Dem Vorderbau schliessen sich nun jederseits als vorspringende Flügel kleinere Gebäude an, die mit dorischen Säulenhallen sich gegen den eingeschlossenen Mittelraum öffnen, dem Nahenden dagegen auf beiden Ecken ihre geschlossenen Seitenwände darbieten. So ist das festungsartig Abwehrende wie das festlich Einladende in diesem Baue mit vollendeter Klarheit ausgesprochen. Bewundernswerth waren aber besonders die reichen Felderdecken der grossen dreischiffigen Halle wegen der kühnen Weite ihrer Balkenspannung und der herrlichen Ausführung ihrer reich in Farben und Goldglanz strahlenden Kassetten. Diesem festlich heiteren Charakter entsprach auch die ionische Form der inneren Säulenreihen, während die beiden nach aussen vortretenden Säulenordnungen sammt dem übrigen Aussenbau den Ernst und die Würde des dorischen Styles zeigten.

Den vollendeten Glanz, die hohe Anmuth des attisch-ionischen Styles lernen wir dagegen an dem dritten Prachtbaue der Akropolis, dem eigentlichen Kultustempel der Athene, dem sogenannten Erechtheion kennen.[1] Es umfasste viele verschiedene Heiligthümer in mehreren verbundenen Räumen, umschloss nicht bloss das heilige Bild der Göttin, die Gräber der alten Heroen des Landes, das Heiligthum der Nymphe Pandrosos und des Kekrops, sondern auch eine Menge hochverehrter göttlicher Wahrzeichen. Auch dieser Tempel war durch die Perser zerstört worden, doch ging man erst nach dem Tode des Perikles an seinen Wiederaufbau, und neuerlich aufgefundene Inschriften bezeugen, dass er im Jahr 409 noch nicht ganz vollendet war. Die Aufgabe, jenen mannichfachen, durch Kultusvorschriften gegebenen Bedingungen gerecht zu werden, ist in vollendeter Weise gelöst. Der Hauptbau erstreckt sich bei nur geringer Dimension (37 Fuss Breite und 73 Fuss Länge) von Ost nach West, östlich mit einer prächtigen Vorhalle von 6 ionischen Säulen versehen, westlich mit einer Mauer schliessend, an deren oberem Theile ein Obergeschoss von sechs Halbsäulen mit Fenstern in den Intercolumnien sich markirt. Schon diese Anordnung widerspricht dem regelmässigen Grundplane des griechischen Tempelbaues. Nun fügt sich aber der westlichen Tempelhälfte an der Nordseite eine höchst ansehnliche, ungemein prachtvolle Vorhalle von 6 Säulen, davon 4 in der Front, 2 an den Seiten der beträchtlich tiefen Halle stehen, sämmtliche Details hier noch reicher und glänzender entwickelt, als an der östlichen Halle. Durch eine grosse Thür, deren elegante Umfassung und Bekrönung noch erhalten ist, gelangte man von hier in den westlichen Theil des Hauptbaues, und erreichte, in der Querrichtung fortschreitend, eine zweite, kleinere Halle, welche in entsprechender Anlage

[1] Vgl. *Inwood*, the Erechtheion at Athens. Fol. London 1827. — *F. von Quast*, das Erechtheion zu Athen etc. 8. u. Fol. Berlin 1840.

sich an der Südseite hinausbaut. Nicht zufrieden mit der Fülle von Phantasie, welche bereits an den beiden erstgenannten Portiken entfaltet war, griff der Baumeister hier statt der Säulen zur edlen Menschengestalt, indem er sechs herrliche athenische Jungfrauen auf der hohen Brüstungsmauer aufstellte, die als Karyatiden den zierlichen ionischen Deckenbau der Halle tragen. In welcher Weise alle diese mannichfaltigen Räume benutzt

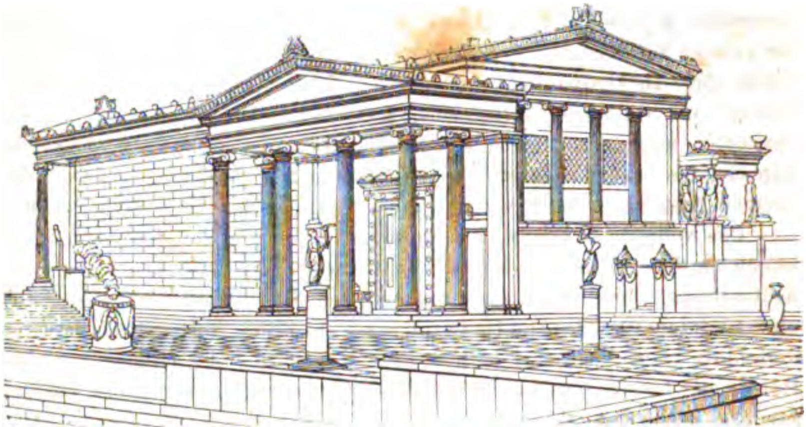


Fig. 60. Ansicht des Erechtheions.

worden sind, welche Bestimmung sie hatten, bildet bei der traurigen Zerstörung des ganzen Innern einen Gegenstand fortwährenden Streites unter den Archäologen. Im Allgemeinen lässt sich etwa so viel mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die östliche Hälfte des Hauptbaues, durch eine Mauer (oder Säulenstellung?) von der westlichen geschieden, der eigentliche Tempel der Athene war; dass eine zweite Querwand, parallel mit der ersten, von der nördlichen zu der südlichen Halle gezogen war, und dass im westlichen Theile jedenfalls das Pandroseion zu suchen ist. Erschwert werden alle diese Untersuchungen noch durch den Umstand, dass das Gebäude auf abschüssigem Grunde erbaut wurde, so dass die östliche Vorhalle sammt der südlichen Seite auf bedeutend höherem Terrain liegt als alles Uebrige. Abgesehen jedoch von diesen Dunkelheiten wird uns die rein künstlerische Schönheit des Werkes in um so hellerem Lichte strahlen. Der attisch-ionische Styl erreicht hier eine Ueppigkeit und Fülle der Dekoration, dass er über den ihm eigenthümlichen Charakter einer schlichten Anmuth hinausschreitet. Schon die Säulenbasen sind aus gemeinsamen Grundzügen mannichfach reich entwickelt, besonders die Wulste mit horizontalen Rinnen, mit zierlich reliefirtem Flechtwerk bedeckt. An den Kapitälen vollzieht sich eine prächtige Steigerung der ionischen Motive,

indem die Polster in doppelter Lage über einander angeordnet sind und sich mit reichster Spiralbewegung in einander zusammenrollen; zu dem plastisch geschmückten Echinus kommt noch ein Band mit Flechtwerk hinzu, und am oberen Ende des Säulenschaftes ist durch reiche Palmetten- und Rankenverzierungen ein besonderer Säulenhals ausgeprägt. In ähnlich glänzender Pracht sind auch die übrigen Theile, sind namentlich die Kapitäle der Anten und Wände ausgestattet.

Auch an andern Orten, zunächst namentlich in Attika und den nördlichen Theilen vom Peloponnes, musste die neue glänzende Entwicklung, welche die Baukunst zu Athen genommen hatte, eine entschiedene Einwirkung auf die Gestaltung der Monumente äussern. So wissen wir, dass *Iktinos*, der Meister des Parthenon, den prachtvollen Weihetempel der Demeter zu Eleusis baute, zu welchem dann später noch andere Prachtbauten hinzugefügt wurden; so deuten die Reste des Tempels der Nemesis zu Rhamnus und die Spuren, welche man vom berühmten Zeustempel zu Olympia gefunden hat, auf die Einwirkung der atheniensischen Bauschule. Weiter wissen wir von dem theilweise erhaltenen, auch durch seine Relieffriese ausgezeichneten Tempel des Apollo zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, dass er nach dem Entwurf des *Iktinos* erbaut wurde. Auch an ihm findet sich eine merkwürdige Verbindung der beiden Style, da das Aeussere ganz im edlen Dorismus Attika's erbaut ist, während die beiden Säulenreihen des Inneren, welche das Dach des hypäthralen Baues trugen, die ionische Form zeigen.

Die dritte Epoche,

die bis zum Untergange der griechischen Freiheit währt, zeigt die Architektur zwar noch in vielfacher Thätigkeit, aber nicht mehr in der reinen maassvollen Richtung der vorigen Zeit. Durch die Auflockerung der staatlichen Verhältnisse, welche Griechenland unter die Oberherrschaft der Macedonier brachte, kam ein Haschen nach dem Reizenden, gefällig Wirkenden, selbst nach dem Pikanten in die Kunst, und durch die mannichfachen Beziehungen, in welche Alexander d. Gr. zu Asien trat, schlich sich orientalische Ueppigkeit und Sinnlichkeit in die Kultur der Hellenen ein. Die Architektur sieht jetzt ihre prächtigste Entfaltung in der Anlage von Theatern (wie in den kleinasiatischen Städten), in den glänzenden Palästen der neu aufgeführten Residenzen (wie Alexandria), überhaupt in der luxuriösen Ausbildung des in früherer Zeit noch einfachen, bescheidenen Privatbaues. Der dorische Styl tritt fast ganz zurück oder wird nur in nüchterner, schwächlicher Gliederbildung durchgeführt. Dagegen macht sich die korinthische Bauweise mit ihrer prunkvolleren Dekoration als eigentliches Kind dieser Zeit geltend.

Den Uebergang zu dieser Epoche macht der vom Bildhauer *Skopas* vor 350 errichtete Tempel der Athena Alea zu Tegea, der als der prachtvollste und grösste Tempel des Peloponnes bei den Alten berühmt war. Seine Bedeutung bestand darin, dass sämmtliche drei Bauweisen in ihm gleichmässig zur Anwendung gebracht wurden, da der Peristyl in ionischem Styl erbaut war, während die unteren Säulenreihen des Innern der dorischen, die oberen der korinthischen Form angehörten. Von Tempelbauten sind ferner zunächst in Griechenland der dorische Tempel des Zeus zu Nemea im Peloponnes, besonders aber die ausgedehnten baulichen Anlagen zu erwähnen, welche dem Heiligthum von Eleusis hinzugefügt wurden, hauptsächlich ein inneres und äusseres Propyläon umfassend, das letztere in genauer Uebereinstimmung mit dem Mittelbau der berühmten atheniensischen Propyläen angelegt und ausgeführt. — In Athen selbst sind es besonders einige kleinere Denkmäler anderer Art, an welchen die anmuthige Zierlichkeit, die schmuckreiche Entfaltung dieses späteren Styles anziehend hervortritt. Vorzüglich gehören einige Choragische Monumente hieher, Denkmale, welche von Privatpersonen zu Ehren eines von ihnen bei der Anführung eines Chores in den öffentlichen musischen Wettkämpfen davongetragenen Sieges errichtet wurden. Es galt hier, einen Untersatz für den als Siegespreis erhaltenen Dreifuss zu gewinnen, der somit selbst als Weihegeschenk in ächt hellenischem Geiste wieder öffentlich aufgestellt wurde. Man nahm dazu entweder eine Säule, deren Kapitäl den Dreifuss trug, oder ordnete für diesen einen ausgedehnteren Unterbau an. Das schönste und reichste dieser Denkmäler ist das des Lysikrates, für einen im Jahr 334 errungenen Sieg aufgeführt (vgl. Fig. 55 auf Seite 91). Auf quadratischem Unterbau erhebt sich, von eleganten korinthischen Halbsäulen bekleidet, ein runder schlanker Oberbau, mit anmuthigem Relieffries und reichem Gesimse bekrönt und von einem kuppelartig ausgehöhlten Marmorblock von 5 Fuss Durchmesser bedeckt. Auf dem Gipfel des 34 Fuss hohen Monumentes, das in allen Theilen aus edlem pentelischem Marmor gearbeitet ist, ragt ein reicher, mit Akanthusblättern und Ranken geschmückter marmorner Ständer wie eine üppige Wunderblume mit weiter Krone empor, bestimmt, den Dreifuss aufzunehmen und zu stützen. Einfacher erscheint das Monument des Thrasyllos vom Jahr 320, das sich mit zierlichem Pfeiler- und Gebälkbau als Halle an eine Felsgrotte anlehnt und auf seiner Plattform den Dreifuss trug. Hierher gehört endlich noch der sogenannte Thurm der Winde oder die Uhr des Andronikos Kyrrhestes, auch unter der seltsamen Bezeichnung der Laterne des Diogenes bekannt. Ebenfalls in Marmor ausgeführt, stellt es ein achteckiges, thurmartiges Gebäude dar, mit zwei von je zwei Säulen in einfach korinthischer Form getragenen Vorhallen und einem halbrunden Ausbau. Im Innern waren Vorrichtungen zu einer Wasseruhr, am Aeusseren finden sich die

Linien einer Sonnenuhr eingegraben. Ausserdem erhob sich auf dem pyramidalen Dach ein drehbarer eherner Triton, der den jedesmal wehenden Wind anzeigte, indem er mit seinem Stabe auf eine der am Friese des Gebäudes in schönen Reliefs dargestellten Gestalten der acht Winde hinwies. Dies interessante Denkmal ist zugleich ein anschaulicher Beleg für die geistvolle und phantasiereiche Weise, mit welcher die Griechen selbst die gewöhnlicheren Bedürfnisse des Lebens künstlerisch zu verklären wussten. Eine dazu gehörige Wasserleitung ist merkwürdiger Weise in Bogenstellungen geführt, die jedoch aus je einem Marmorblock geschnitten sind. Die eigentliche Kunst des Keilschnittes und der auf ihm beruhenden Wölbung haben die Griechen allem Anscheine nach nicht geübt.

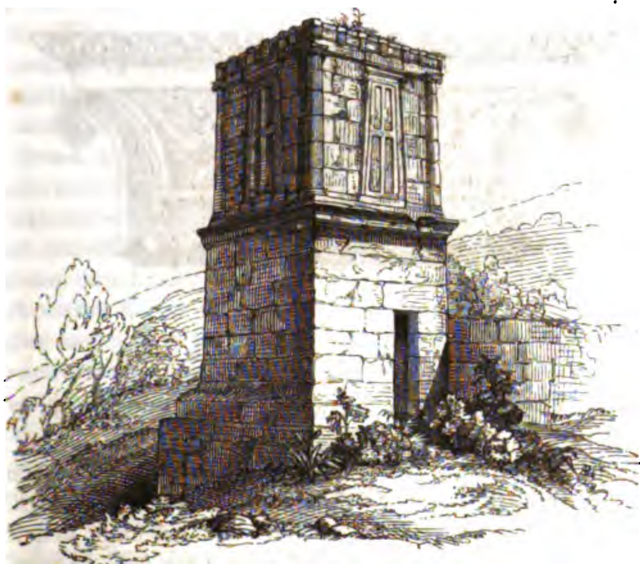


Fig. 61. Sogenanntes Grab des Theron zu Agrigent.

Die westlichen Kolonien Griechenlands haben aus dieser Spätzeit geringere Denkmälerreste aufzuweisen, doch ist unter den sicilischen Werken vor Allem ein merkwürdiges Grabmonument zu Agrigent, ohne Grund als Grabmal des Theron bezeichnet, anzuführen. In quadratischer Anlage und in verjüngtem Profil sich erhebend, ist der kleine thurmartige Bau wieder durch die Mischung der verschiedenen Stylformen in seiner Dekoration von Interesse; der Oberbau hat nämlich auf den Ecken ionische Halbsäulen, die ein dorisches Gebälk sammt Triglyphenfries tragen. Ausserdem ist hier der sogenannte Tempel der Demeter zu Pästum zu nennen,

ein Peripteros von geringen Dimensionen, der durch seine Detailbehandlung deutlich das immer mehr schwindende Verständniss der dorischen Formen zu erkennen gibt.

Eine Reihe glänzender Denkmäler, nur leider meistens durch Naturereignisse in bedauerlichen Zustand der Zerstörung versetzt, bedeckt den Boden Kleinasiens.[1] An ihnen kommt namentlich der Ionismus zu seiner reichsten und prächtigsten Entfaltung. So der Athenetempel zu Priene, um 340 von *Pytheos* erbaut und von Alexander d. Gr. selbst eingeweiht, ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, bei 64 Fuss Breite und 116 Fuss Länge, mit eigenthümlich weicher, doch edler Ausprägung des ionischen Styles (vgl. Fig. 53 auf S. 87). Das unübertroffene Prachtwerk dieser Gruppe ist jedoch der berühmte Tempel des didymäischen Apollo zu Milet,



Fig. 62 Pfeilerkapitäl vom Apollotempel zu Milet.

ein mächtiger hypäthraler Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 164 Fuss breit und 303 Fuss lang. Von ihm haben sich ausser einigen Resten der ionischen Säulen des Peristyls die Trümmer eines ausgebildeten korinthischen Kapitäls von einer Halbsäule am Eingange, so wie ausgezeichnet schöne und phantasievoll gestaltete Pfeilerkapitäle und prächtige Reliefriese der inneren Wände, schreitende Greifen mit einer Lyra und schönem Rankengewinde darstellend, erhalten. Hierher gehören endlich noch der gegen Ende des 4. Jahrhunderts von *Hermogenes* erbaute Tempel des Bacchus zu Teos, ein ionischer Peripteros von 8 Säulen Front; der von demselben Meister ausgeführte grossartige Tempel der Artemis zu Magnesia, ein Pseudodipteros von 98 Fuss Breite und 216 Fuss Länge; der in ähnlicher Anlage durchgeführte Tempel der Aphrodite zu Aphrodisias, mit 8 zu 13 Säulen, und endlich der Tempel des Zeus zu Aizani, ebenfalls pseudodipterisch, 68 Fuss breit und 114 Fuss lang, mit 8 zu 15 Säulen, welche bereits in übertriebener Schlankheit ihre Länge bis zu 10 Durchmessern

[1] Jonian antiquities, by the Society of Dilettanti. 3 Vols. Fol. London — *Texier*, Description de l'Asie Mineure etc. 3 Vols. Fol. Paris.

steigern. Eins der bewundertsten Bauwerke dieser Zeit, das Mausoleum zu Halikarnass, das kolossale Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl Mausolus errichtete, scheint eine mächtige, halb thurmartige, halb tumulusförmige Gestalt gehabt zu haben, die mit einer peripteralen ionischen Säulenhalle geschmückt war. Von der prachtvollen plastischen Ausstattung, an welcher die ersten Meister der Zeit, wie Skopas und Leochares wetteiferten, sind bedeutende Ueberreste ausgegraben worden.

3. Die griechische Plastik.

a. Inhalt und Form.

Die Phantasie der Griechen war eine wesentlich plastische; die Kunst daher, in welcher sie vorzüglich allen anderen Völkern voranstanden und immer voranstehen werden, die Plastik. War doch selbst das Gepräge ihres Tempelbaues ein durchaus plastisches, und werden wir sogar in ihrer Malerei den Einfluss jener Kunst anzuerkennen haben. Wir finden den tieferen Grund dieser Erscheinung in der Naturanlage der Griechen, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt. Kein Bruch dieser beiden Faktoren erzeugte bei ihnen Reflexion oder Sentimentalität; in harmonischer Durchdringung finden Verstand und Empfindung an einander wechselweise ihre Ergänzung, ihren Zügel und Halt. In gesunder Fülle und Kraft wirken Körper und Geist lebendig zusammen. Die gleichmässige Pflege aller angebornen Kräfte und Fähigkeiten gehört zum Begriff eines freigebornen Griechen, und nur wer eine vollkommene musische und gymnastische Ausbildung erworben hat, erlangt die ehrende Bezeichnung eines »Schönen und Guten.« Aber niemals sollte der Einzelne sich zu eigenem Genuss, zum Schmuck seines besondern Daseins entwickeln; jeder gehörte ganz und gar dem gemeinsamen öffentlichen Leben an und nur im Hinblick auf das Vaterland hatte Kraft und Talent des Einzelnen Geltung.

Aus diesen Bedingungen empfing auch die plastische Kunst ihren bestimmten Charakter. Wo das Subjekt für sich so wenig bedeuten wollte, wo die Hinweisung auf allgemeine, klar bezeichnete Zwecke Alles beherrschte, musste der künstlerische Sinn mehr auf die Darlegung äusserer Vorgänge, als auf die Schilderung innerer gemüthlicher Zustände sich wenden. Wo das Einzelleben überhaupt hinter der Gesammterscheinung des Staates zurücktrat, musste sich die bildende Kunst mehr der Verherrlichung der Götter und Heroen, als der menschlichen Individuen, mehr den idealen Begebenheiten der Sage, als dem realen Treiben des Tages zuwenden. Selbst das geschichtliche Leben der Nation, wo es als frischer Quell in die Schöpfungen der Kunst eindrang, wurde im Geiste des Mythos oder der Sage umgebildet und idealisirt. Wie nun in den Göttergestalten

die sittlich-politischen Begriffe der Stämme oder allgemeine Verhältnisse des Landes verkörpert waren, so fand die bildende Kunst in ihnen den ersten und höchsten Anlass zu schöpferischer Thätigkeit. War doch die Poesie selbst ihr darin vorangegangen und hatte in den unsterblichen Gesängen Homer's zuerst die Götter des Olympos und die Stammsagen der hellenischen Heroen zu festen Anschauungen ausgeprägt. Aus diesem Kanon klar und scharf durchgebildeter Gestalten schöpfte die spätere dramatische Poesie, schöpfte selbst die idaelistische Philosophie eines Platon. Die Nation hielt an diesen Begriffen und Bildern fest, wie an einem Heiligthum, und nur in diesem ehrfurchtsvollen Festhalten vermochte die Plastik sich derselben Stoffe zu bemächtigen. Daher in der ganzen Geschichte des hellenischen Lebens dies Festhalten am Ueberlieferten, das Fortbilden an dem überkommenen Typus, dessen Wesen der feste Kern war, welchen die weiteren Entwicklungsstadien nur mit einer immer lebendigeren, reicheren Formenhülle zu umkleiden strebten.

Vom Götterbilde ging daher die griechische Kunst aus. Homer hatte die nationalen Anschauungen in seinen Gesängen verklärt und die Götter in vollendeter Menschengestalt handelnd und leidend, gnädig oder zürnend, mit allen menschlichen Leidenschaften dargestellt. Hatte der Orient unheimliche, schreckhafte Sagen, phantastisch tiefsinnige Grübeleien in seinen Mythologieen niedergelegt und daher die Gestalten der Götter nur durch monströse Missbildung der allgemeinen Vorstellung zu nähern gewusst, so fiel bei den menschlich klaren, reinen Mythen der Griechen alles nebelhaft Ungeheuerliche fort, und der Mensch schuf sich die Götter nach seinem Ebenbilde. Mochten immerhin ganze Stufenreihen kindlicher Unbeholfenheit vorausgehen, in denen es nur gelang, ein puppenhaftes Idol zu bilden, mochte in den ältesten griechischen Gottheiten selbst Manches von den monströsen Bildungen des Orients sich anfänglich erhalten, wie in der hundertbrüstigen Artemis der Ephesier oder dem vierarmigen Apollo der Lakedämonier; der klare griechische Geist fand bald den richtigen Weg, seinen Göttern die Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalt zu verleihen. Dieser Weg war die Beobachtung und Auffassung der Natur. Die ausdrucksvolle Schönheit jenes südlichen Menschenschlages kam hier dem bildnerischen Triebe auf halbem Wege entgegen, indem er das Auge im Anschauen des Schönen schärfte und übte. Noch günstiger war die freie Sitte der Hellenen, die dem Körper eine ungehemmtere Entfaltung gestattete, die von stubenhockerischer Verkümmerung weit entfernte Lebensweise der freigebornen Bürger, endlich die Gymnastik, welche von früh auf die Körper stählte, schmeidigte und zu harmonischer Ausbildung gelangen liess. Wurde hierdurch das Geschlecht selbst schöner, mannlicher und edler, so boten zugleich die öffentlichen Gymnasien den Künstlern eine Fülle der schönsten Bilder jugendlicher Körperkraft, Gewandtheit und Anmuth.

Aber auch sonst im Leben war das Auge des Plastikers an Schönheit gewöhnt, denn selbst die Gewandung schmiegte sich in so edler, ausdrucksvoller Weise dem Körper an, dass jede Form, jede Bewegung desselben im reichen und doch klaren Wurf der Falten vernehmlich nachklang. Einfach und ungekünstelt bestand die Kleidung der Griechen aus einem längeren oder kürzeren Untergewande (dem Chiton), das wie ein ärmelloses Hemd übergeworfen und mit oder ohne Gürtel getragen wurde, und einem mantelartigen Obergewande (dem Himation), das nur ein grosses viereckiges Stück Tuch war, welches vom linken Arm aus über die Schulter geschlagen und über oder unter dem rechten Arme hinweggezogen wurde. So machte nicht der Schneider den »Schnitt« des Kleides, sondern in freiem Wurf ordnete Jeder selbst sein Gewand, so dass aus der Art, wie dies geschah, Charakter und Bildung des Trägers erkannt werden konnte.

War somit das Leben selbst Veranlassung, dass der Künstler sich das Schöne ganz zu eigen erwarb und alle seine Anschauungen damit tränkte und sättigte, so gab der ideale Ursprung seiner Kunst den Impuls zum Bedeutenden. Die mächtigen Gestalten der Götter oder Heroen auszuprägen, konnten nur grosse, allgemeine Züge und Formen genügen. Das Zufällige, Willkürliche der Bildung wurde desshalb mit Recht beseitigt und nur dem Wesentlichen, Allgemeinen Aufmerksamkeit geschenkt. Da nun die griechische Kunst nicht sowohl auf Schilderung inneren Lebens, als äusserer Zustände und Handelns gerichtet war, so musste ihr mehr die Bedeutung des Körpers im Ganzen, als des Gesichtes mit dem besonderen Ausdruck der Gemüthsstimmungen aufgehen. So kam es, dass die hellenische Plastik den menschlichen Körper in seiner Ruhe, wie in der gewaltigsten Bewegung längst vollendet darzustellen wusste, während der Kopf noch typisch unbelebt und starr verblieb. Aber auch selbst auf dem Höhepunkte der Entwicklung vermochte die Kunst der schönen Körperlichkeit nicht von der Forderung ruhiger Harmonie aller Theile des Kunstwerkes abzugehen, und in diesem Sinne gestaltete sie auch den Charakter des Kopfes, ohne jemals ihm das übermächtig und einseitig dominirende Leben zu verleihen, welches da entspringt, wo die Kunst tiefer auf die Regungen der Seele, auf Empfindungen und Stimmungen ausgeht.

Selbst in der Kopfbildung hellenischer Bildwerke, im »griechischen Profil,« spricht sich dies Verhältniss deutlich aus. Das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung erscheint zu einem allgemeinen, typisch festgestellten Gepräge vereinfacht. In der ganzen Form des Antlitzes drückt sich ein plastischer Gesammtcharakter entschieden aus. Mit leisen Uebergängen schliessen sich die Glieder zusammen, jedes doch wieder klar ausgebildet, fest umgrenzt, und dabei kein Theil auf Kosten der anderen sich hervordrängend. Die Organe des Verstandes treten nur gleichberechtigt neben die, welche die sinnliche Genussfähigkeit ausdrücken; die Stirn ist

zwar von Natur den Mundpartieen übergeordnet, aber sie überwiegt nicht ausserdem noch durch besonders grosse Ausbildung. Sanft gewölbt, und eher niedrig als hoch, eher schmal als breit, findet sie in der mit starkem Rücken kräftig vortretenden Nase fast unmittelbar, ohne Einziehung des Profils, eine Fortsetzung, die zu den unteren Partieen überleitet und somit in prägnanter Formensprache nicht einen Gegensatz, sondern eine harmonische Verbindung von Geist und Sinnlichkeit ausdrückt. In weiter, tiefer Augenhöhle liegt das grosse, gerade geschnittene Auge, in Stellung und Blick ein kluges, festes Erfassen der Wirklichkeit verrathend. Von seinem unteren Rande wölbt sich sanft die Wange seitwärts bis zum wohlgeformten Ohr und abwärts bis zum Kinn, das in kräftiger Rundung vorspringt und mit den vollen, aber scharf und bestimmt gezeichneten Lippen Energie und frische Sinnlichkeit erkennen lässt. Das Ganze schliesst sich zu einem feinen Oval zusammen und erhält an einer ebenso gleichmässig entwickelten Bildung des Schädels und Hinterkopfes seine Vollendung. Der Gesammtumriss des Kopfes ist fein, schmal und mehr hoch als breit. Leise Abweichungen von dieser Form genügen, um die verschiedenen Schattirungen der darzustellenden Charaktere anzudeuten, um das Kraftvolle und das Zarte, das Männliche und das Weibliche, die aufblühende Jugend, die volle Reife oder das Greisenalter auszudrücken. Auch hier bleibt die griechische Kunst in den Grenzen allgemeiner Charaktertypen stehen, ohne nach dem eigentlich Individuellen zu streben. Sie begnügt sich mit dem Ausdruck des höchsten Herrscherwillens und Herrschergeistes im Zeus, der Erhabenheit der Frauenwürde in der Hera, der heroisch männlichen Kraft im Herakles, der jugendlichen Schönheit feinerer oder üppiger Art in Apollo und Bacchos, des vollendeten Liebreizes in der Aphrodite, der edlen, maassvollen Weisheit in Pallas Athene, der jungfräulichen Rüstigkeit in der Artemis, der männlichen Gewandtheit und Verschlagenheit im Hermes, und andrer ähnlicher Gestalten, in deren Reihe der Kreis menschlicher Charaktere und Eigenschaften in grossen Zügen typisch festgestellt und mustergiltig abgeschlossen ward. Was darüber hinaus lag, ging auch zugleich über die hellenische Anschauung hinaus, und vollends wäre es dieser zuwider gewesen, in modernem Sinn Individuen darzustellen. Allerdings kamen auch bei den Griechen Portraitstatuen in Gebrauch, aber sie waren nicht dazu bestimmt, die Sonderbildung des Einzelnen in scharfer Ausschliesslichkeit zu betonen, sondern sein Andenken in idealen Zügen als das eines Tüchtigen und Trefflichen aufzubewahren, und dafür war es denn auch entscheidend, dass der Staat solche Ehrenstatuen als Belohnung dekretirte. Damit war gleich wieder ausgesprochen, dass der Einzelne in den besten Zeiten des griechischen Lebens nirgend für sich, stets nur in seiner Beziehung zur Gesammtheit ein Gegenstand der Beachtung und Darstellung wurde.

Der Grundzug hellenischer Plastik, nur das Ideale, das Allgemeingiltige zu geben, tritt vielleicht nirgends so schlagend hervor, wie in den Darstellungen des Kreises, der überwiegend einer naturalistischen Anschauung anzugehören scheint: der Thierwelt. Wer etwa fragen sollte, was denn das Reich der »vernunftlosen Wesen« mit dem Idealen zu schaffen habe, den braucht man nur an die griechischen Bildwerke zu weisen. Sie lehren uns, wie die antiken Plastiker auch in dieser scheinbar untergeordneten Sphäre durch grossartige Auffassung des Wesentlichen, durch Ausschliessung des bloss Zufälligen Werke hervorbrachten, die gleichsam die Gesetze natürlicher Bildung in ein höheres Medium übertragen und dadurch ihren Thiergestalten die Fähigkeit verleihen, neben den Göttern und Heroen des griechischen Olymps zu erscheinen. Daraus ergab sich aber die merkwürdige Consequenz, dass das natürliche Gesetz sich überall beugen musste, wo es mit dem Prinzip idealer Kunstweise in Conflikt gerieth. Desshalb werden die Thiere unbedenklich kleiner gebildet, als die Natur vorschreibt, wenn die Composition des künstlerischen Ganzen es verlangt, wenn die ideell untergeordnete Bedeutung der Thiergestalt zum Ausdruck kommen musste. So in den berühmten Rossebändigergruppen von Monte Cavallo in Rom, so in den unvergleichlichen Friesreliefs des Parthenon, so an vielen andern Orten. Selbst phantastisch ersonnene Zusammensetzungen menschlicher und thierischer Formen werden in einem der orientalischen Auffassung entgegengesetzten Sinne behandelt. Erstlich betreffen sie nur untergeordnete Wesen, während sie im Orient gerade den höchsten, göttlichen Erscheinungen als Ausdruck dienen müssen; sodann bilden sie Kopf und Brust als die edleren Theile in menschlichen Formen und lassen nur für die niederen Organe den thierischen Gliederbau zu.

In alledem erkennen wir leicht den grossen Gegensatz, welcher die hellenische Plastik im Verhältniss zur orientalischen charakterisirt. Phantastik und Naturalismus sind im Orient unvermittelt neben einander thätig, jene in der Verkörperung der mythologischen Anschauungen, dieser in der chronikmässigen Darstellung des fürstlichen Lebens mit seinem Ceremoniell, der geschichtlichen Ereignisse oder des alltäglichen Daseins. Alles das wird aber nur ganz äusserlich erfasst und läuft nur auf genaue Charakteristik, auf treue Wiedergabe des Geschehenen hinaus. Bei den Griechen, wo Phantasie und Verstand einander harmonisch durchdringen, fallen jene beiden Extreme in ihrer Einseitigkeit fort und verschmelzen sich zu einer hoch idealen Anschauung, welche ebenso weit entfernt ist von jener Phantastik, die in unförmlichen Missbildungen das Göttliche ausprägen zu können meinte, wie von jener hausbackenen Prosa, welche in den Erscheinungen des wirklichen Lebens keinen tieferen Hintergrund ahnt. Und wie hätte es anders sein können, da die Orientalen im religiösen Leben nur die Satzungen einer priesterlichen Dogmatik und im politischen nur das unbe-

schränkte Walten ihrer Despoten als Gegenstand für die bildnerische Darstellung kannten, während bei den Griechen die Göttergestalten von demselben freien Volksgeiste als ideale Verkörperungen seines innersten Wesens geschaffen wurden, welcher auch dem politischen Leben sein eignes Gepräge gab und also in allem, was er künstlerisch hervorbrachte, seine eigne Verherrlichung feierte. Daher denn auch das heitre, klare Selbstgenügen, die stille Hoheit und Freiheit, worin die Gestalten hellenischer Kunst vor uns hintreten.

Mit diesem inneren Wesen hängt auch die formelle Entwicklung der Plastik zusammen. Von den religiösen Anschauungen ausgehend, hat sie vornehmlich im Tempel die Stätte ihrer Wirksamkeit. Das Gottesbild erhebt sich bald aus dem puppenhaften rohen Idol zur geist- und lebenerfüllten Idealgestalt. Dieselbe Wandlung vollzieht sich am Material, indem das buntbemalte hölzerne Schnitzbild durch die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten (chryselephantinen) Statuen verdrängt wird. Diese kostbaren Kolossalwerke bestehen aus einem Holzkern, um welchen Goldplatten für die Gewandung, Elfenbein für die nackten Theile gelegt wurde. Andrer Art sind die Akrolithen, Holzbilder mit Goldblech überzogen, denen die nackten Theile, Kopf, Arme und Füsse, aus Marmor angesetzt wurden. Bald wurde jedoch das Holz gänzlich durch den edlen weissen Marmor und durch den Erzguss verdrängt, doch blieb eine Erinnerung an die alte Buntheit der Bemalung und des Materiales in der Polychromie der Statuen zurück.[1] Wie weit dieselbe sich erstreckt habe, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, doch wurde nicht bloss der Saum der Gewänder, bisweilen vielleicht die ganze Kleidung durch farbigen Schmuck, nicht bloss Waffen, Diademe u. dgl. durch vergoldetes Metall ausgezeichnet, sondern auch das Haar erhielt häufig Vergoldung und der Stern des Auges eine dunkle Farbe. Aehnlich wurde bei den Erzstatuen oft der Saum des Gewandes durch eingelegte Ornamente aus edlem Metall geschmückt, das Weisse des Auges durch Silber, der Stern durch dunkle Edelsteine bezeichnet.

Ausserdem verlangte der Tempel seinen plastischen Schmuck und bot in seiner Gliederung reichen Anlass für bildnerische Ausstattung. Das Giebelfeld erhielt Statuengruppen, in deren Behandlung die schwierigen Anforderungen des Raums glänzend befriedigt wurden; die Metopen an den dorischen Tempeln wurden durch Reliefdarstellungen geschmückt, und wo, wie im ionischen Bau, durchgehende Friese sich boten, benützte man dieselben zu grösseren zusammenhängenden Reliefcompositionen. Während an den Bauten des Orients Architektur und Plastik ohne feste Begrenzung in einander flossen, sorgte hier die klare Gliederung des Baues selbst da-

[1] Vgl. die Schrift von *F. Kugler* „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur;" neuer vermehrter Abdruck in den Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte Bd. I, S. 265 ff.

für, dass die Plastik frei und selbständig ihr Werk an entsprechender Stelle dem Organismus des Ganzen einfügte. Dadurch wurde die Plastik unabhängiger vom Banne architektonischer Alleinherrschaft und doch zugleich von dem festen Rahmen der Architektur kräftig eingefasst, und vermochte nun erst in schöner Freiheit und doch ohne Willkür ihr Stylgesetz zu entfalten. Die erste Grundbedingung desselben aber war, den menschlichen Körper in edler Ruhe oder in freier Thätigkeit, selbst bis zum Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung vorzuführen, und dabei zugleich durch klaren Rhythmus der Massen, durch feines Anklingen an symmetrische Entfaltung, die Harmonie des architektonischen Organismus zum höchsten Ausdruck zu bringen. So wirkte Alles zusammen, jene maassvolle Schönheit zu erzeugen, welche aus der Versöhnung der Freiheit individuellen Lebens mit dem allgemeingiltigen Gesetz entspringt.

Wie dies Prinzip hellenischer Plastik sich allmählich herausgebildet und in den verschiedenen Epochen modificirt hat, wird die geschichtliche Betrachtung ergeben.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[1]

Wie bei der Architektur, so entzieht sich auch bei der Plastik der Hellenen eine lange Reihe von Entwicklungen, welche nach Jahrhunderten zählen, unsrer Betrachtung. Nur spärliche Reste geben uns eine dürftige Vorstellung von primitiven Versuchen, denen aber schon manche Stufen vorausgegangen sein müssen. Selbst den Griechen war eine Anschauung derselben in historischer Zeit schon nicht mehr möglich, und die Ueberlieferung kleidete den Prozess der allmählichen Entfaltung plastischer Kunst in das poetische Gewand der Sage. Sie berichtet zuerst von den Geschlechtern der Telchinen und Daktylen, handwerklichen Genossenschaften ohne Zweifel, wie schon die Namen zu erkennen geben, da die Einen auf die Kunst des Schmelzens der Metalle, die Andern noch allgemeiner auf Ausübung von Handfertigkeiten hinweisen. Ihnen lag die Ausschmückung der ältesten Heiligthümer, die Anfertigung der Götteridole ob, und so mythisch alterthümlich erschienen die letzteren oft den Griechen selbst, dass die Sage entstehen konnte, jene alten Bilder seien vom Himmel gefallen. Dass in jenen ersten Götterstatuen die Kunst noch nicht erwacht war, dass vielmehr der frommen Phantasie der Gläubigen überlassen blieb, die fast unförmlichen, buntbemalten und bekleideten Holzpuppen als Symbole

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 16, 17, 18, 18 A, 19. — Vgl. *K. O. Müller*, Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Auflage, mit Zusätzen von *F. G. Welcker*. Berlin 1848 — Dazu als reichhaltiger Atlas: *K. O. Müller* und *C. Oesterley*, Denkmäler der alten Kunst, beendet von *Wieseler*, 2 Bände. — Gründliche Forschungen über die Geschichte der griechischen Plastik enthält der I. Band der „Geschichte der griechischen Künstler“ von *H. Brunn*, welcher auch der „Geschichte der griechischen Plastik von *J. Overbeck* als Basis gedient hat.

der Götter zu verehren, liegt klar zu Tage. Im Namen des *Dädalos* (des »Schnitzers«) hat sich nicht allein die Thatsache personificirt, dass die ältesten Idole der Götter in Griechenland geschnitzte Holzbilder waren, sondern es knüpft sich ausdrücklich an ihn auch die Erwähnung eines bedeutenden Fortschrittes, da er die bis dahin geschlossenen Augen der Götterbilder geöffnet, die ungetrennten Beine und die fest am Körper herabhängenden Arme zur freien Bewegung gelöst haben soll.

Erhalten ist aus jener grauen Urzeit griechischen Kulturlebens nur ein einziges Werk, jenes gewaltige Relief zweier aufrecht stehender Löwen über dem Haupteingange der alten Burg von Mykenä, von welchem oben S. 78 die Rede war. Ausserdem glaubt man in einem Kolossalbild an einer Felswand des Berges Sipylos in Lydien die uralte, von Pausanias erwähnte Reliefgestalt einer trauernden Niobe zu erkennen. Bestimmter und mannichfaltiger tritt uns die Kunst jenes heroischen Zeitalters in den Gesängen Homer's entgegen. Besonders wird in ihnen die Arbeit in edlen Metallen mit Vorliebe erwähnt, und wir finden Geräthe und Gefässe aller Art, Mischkrüge, Becher und Schaalen, Panzer, Wehrgehenke und Schilde mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt. Das berühmteste Werk dieser Art, der von Hephästos selbst geschmiedete Schild des Achilles, ist ganz mit bildlichen Scenen friedlichen Hirtenlebens, städtischen Treibens, mit Kämpfen aller Art bedeckt. Es ist derselbe Kreis von Anschauungen, den auch die Reliefcompositionen assyrischer Kunst uns zeigten; es ist die schon dort hervortretende Auffassung des wirklichen Lebens in seiner Fülle und Breite, was hier offenbar noch im Zusammenhang mit der Kunst des Orients als Gegenstand der Plastik zur Geltung kommt.

Werden bei Homer die ausgezeichnetsten solcher Werke noch dem Gotte selbst zugeschrieben, so begegnen wir seit dem 7. Jahrhundert bei den Alten bestimmteren historischen Nachrichten von einzelnen künstlerischen Unternehmungen, welche sich an menschliche Urheber knüpfen. Wir dürfen mit ihnen die

erste Epoche

der griechischen Plastik, soweit sie historisch nachzuweisen ist, beginnen. Eins der wichtigsten Werke dieser Art war die Lade des Kypselos, von dem korinthischen Herrschergeschlechte der Kypseliden in den Heratempel zu Olympia geweiht; eine Kiste von Cedernholz, mit geschnitzten und aus Gold und Elfenbein eingelegten figürlichen Darstellungen bedeckt. Die Schilderung, welche Pausanias uns von dem merkwürdigen Werke gibt, lässt in den Gegenständen desselben einen bedeutungsvollen Fortschritt gegen die nur auf Scenen des wirklichen Lebens gerichteten Werke der homerischen Zeit erkennen. In fünf Streifen über einander waren hier

nämlich Scenen der hellenischen Stammsagen und Göttermythen vorgeführt: eine Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Anschauung, welche auf eine wichtige Umwälzung des gesammten geistigen Lebens hinzudeuten scheint. Demselben Kreise gehörte ein anderes berühmtes Werk an, der Thron des Apollo zu Amyklä im Gebiet von Lakedämon, eine Arbeit des *Bathykles* von Magnesia, der um 550 v. Chr. lebte. Auch hier waren die Flächen mit mythologischen Darstellungen bedeckt, die Füsse aus statuarischen Figuren gebildet, und das Ganze trug ein altes Erzbild des Apollo »von säulenartigem Aussehen.« Damit gehen offenbar technische Fortschritte Hand in Hand, wie die Erfindung des Erzgusses, welche man *Rhoekos* und *Theodoros*, den Baumeistern des Heräons von Samos (S. 95) zuschreibt. Während diese und andre Künstlernamen auf eine rege Thätigkeit an der kleinasiatischen Küste und auf ihren Inseln hinweisen, fehlt es nicht an Nachrichten über einen gleichzeitigen eifrigen Kunstbetrieb im eigentlichen Griechenland. Hier scheint vornehmlich der Peloponnes, und in ihm wieder Argos und Sikyon, die uralten Herrschersitze, den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gebildet zu haben. Zwei berühmte Meister aus Kreta, *Dipoenos* und *Skyllis*, waren dort thätig und legten den Grund einer einflussreichen Kunstschule. Als Werke derselben werden nicht allein Götterbilder, sondern auch Heroenstatuen, oft zu grossen Gruppen verbunden, aufgeführt, bei denen zuerst in durchgreifender Weise der Marmor sowie die Goldelfenbein-Composition in Anwendung kam. So wirken geistige und technische Fortschritte in dieser äusserst rührigen Epoche gegenseitig zur grossartigeren Entfaltung der Plastik zusammen.



Fig. 68. Metope von Selinunt.

Was um diese Zeit die griechische Kunst vermochte, davon geben einige erhaltene Denkmäler lebendige Anschauung. Das erste sind die Metopenreliefs des ältesten Tempels zu Selinunt, im Museum zu Palermo. Nur zwei sind vollständig erhalten, von einem dritten das ein Viergespann darstellte, nur Bruchstücke. Die vorhandenen beiden Werke stellen Perseus dar, der im Beisein der Athene, die Medusa tödtet, und Herakles, der auf seiner Schulter zwei Kerkopen, koboldartige Dämonen, davon trägt. Der Styl dieser Darstellung ist ausserordentlich streng, selbst abschreckend, die Medusa geradezu fratzenhaft, die übrigen Gestalten unförmlich gedrungen und schwer, die Gesichter

maskenhaft starr, mit sehr grossen, weit aufgerissenen Glotzaugen, scharf vortretenden zusammengekniffenen Lippen, breiter Stirn und gerader, stark vorspringender Nase. Noch ungeschickter wirkt die alterthümliche Verdrehung sämmtlicher Gestalten, deren Obertheil sich in der Vorderansicht bietet, während die Beine in schreitender Profilstellung gesehen werden, eine Eigenthümlichkeit, welche auch der altorientalischen Kunst anhaftet. Gleichwohl fehlt es diesen merkwürdigen Werken nicht an guter Beobachtung des Lebens, an richtiger wenn auch übertrieben scharfer Ausprägung der Körperform, an technisch sicherer und sorgfältiger Behandlung, ja in der glücklichen Ausfüllung des Raumes, in einer gewissen kühnen Freiheit bei aller strengen Gebundenheit des Styls lässt sich eine lebendige künstlerische Schöpferkraft nicht verkennen. Alte Spuren von Polychromie, rothe Bemalung des Hintergrundes und der Gewandsäume, verstärken den primitiven Charakter des Werkes, dessen Entstehung wohl in die Frühzeit des 6. Jahrhunderts zu setzen sein wird.

Andere Werke derselben Epoche, einer gleichen Stufe der Entwicklung angehörend und doch in der Auffassung des Körperlichen sich selbständig von jenen unterscheidend, gehören dem eigentlichen Griechenland an. Es sind vorzüglich einige Marmorstatuen, wie der auf der Insel Thera gefundene Apollo, jetzt im Theseustempel zu Athen aufgestellt, und ein ähnliches Apollobild von Tenea bei Korinth in der Glyptothek zu München (Fig. 64). Hier tritt in der schlanken, leichten Auffassung des Körpers ein entschiedener Gegensatz gegen die schwerfällige Gedrungenheit der selinuntischen Werke auf; die Körperformen sind, wenn auch streng und scharf, so doch mit tieferem Verständniss und grösserer Mässigung behandelt; dagegen herrscht dieselbe maskenhaft lächelnde Ausdruckslosigkeit im Gesicht, und dasselbe Ungeschick lässt beide schreitende Füsse mit der ganzen Sohle am Boden haften. In näherer Verwandtschaft zu diesen Werken stehen einige attische Denkmäler derselben Frühepoche, unter denen das Reliefbild des Aristion, inschriftlich als Werk des *Aristokles* bezeugt, jetzt im Museum des Theseustempels, dieselbe ruhige Haltung, dasselbe gebundene Schreiten, dieselbe gewissenhafte Tüchtigkeit der Ausführung zeigt und damit eine treffliche Ausfüllung der schmalen Pfeilerfläche verbindet. Lassen sich in den betrachteten Monumenten deutlich die Unterschiede der streng dorischen Kunst Siciliens und der durch attische Feinheit gemilderten des eigentlichen Hellas erkennen, so gestatten dagegen einige merkwürdige Denk-



Fig. 64. Apollo von Tenea.

mäler Kleinasiens uns einen Blick auf die frühzeitige Entfaltung der mehr üppig weichen ionischen Kunst. Am wichtigsten sind die bei Xanthos in Lycien entdeckten, jetzt im britischen Museum befindlichen Reliefs des Harpyienmonuments, eines pfeilerartigen Grabdenkmals, dessen oberen Rand ein Fries von Reliefdarstellungen umzieht. Wenn in den Gegenständen unstreitig fremdartige orientalische Mythen zu Grunde liegen, so ist der



Fig. 65. Vom Harpyienmonument zu Xanthos. Brit. Museum.

Styl dieser Marmorwerke doch bei aller Weichheit ein alterthümlich griechischer. Unsre Darstellung eines kleinen Theils der aus zwölf Platten bestehenden Composition (Fig. 65) zeigt die thronende Göttin des Lebens, Blüthe und Frucht in den Händen haltend, welcher sich drei Frauen ehrerbietig nahen, die erste in alterthümlicher Bewegung das Gewand fassend und den Schleier zurückschlagend, die beiden andern Blüthe, Granatfrucht und Ei zum Opfer darbietend. An zwei andern Seiten finden sich zwischen ähnlichen Scenen Harpyiengestalten, welche Kinder entführen. Die zierliche Ausführung des Haares und der Gewänder, die in lauter Parallelfalten angeordnet sind, der starr lächelnde Ausdruck der Gesichter, sowie die Art des Schreitens der Gestalten entspricht durchaus dem primitiven Charakter dieser Epoche.

Lehrt uns diese kleine Auswahl der erhaltenen Werke innerhalb derselben Periode und derselben alterthümlich befangenen Auffassung bestimmte stylistische Verschiedenheiten in den einzelnen Lokalen der Kunstübung kennen, so wird diese Wahrnehmung bestätigt durch das, was die alten Schriftsteller über die einzelnen Kunstschulen Griechenlands in dieser Epoche berichten. Hellas und noch mehr der Peloponnes steht jetzt in erster Linie. In Argos finden wir als berühmten Meister den *Ageladas*, etwa von 515 bis 455 v. Chr. thätig, berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine drei grossen

Schüler, Phidias, Myron und Polyklet, das glänzende Dreigestirn der höchsten Epoche griechischer Kunst. In Sikyon lebt zu gleicher Zeit mit seinem Bruder *Aristokles*, dem Begründer einer langandauernden rüstigen Schule, der berühmtere *Kanachos*, der Meister der kolossalen Apollostatue von Milet, erfahren nicht blos im Erzguss und der Goldelfenbein-Technik, sondern auch in der Holzbildnerei. Aegina, die damals noch unbezwungene handelblühende Insel, verherrlichen die beiden Meister *Kallon* und *Onatas*, letzterer namentlich durch mehrere grosse Gruppen von Erzstatuen, kriegerische Scenen der Heldensage, bekannt. Athen endlich hat neben andern Künstlern den *Hegias* (oder Hegesias) und den *Kritios*, von dessen berühmter Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton noch jetzt griechische Münzen ein schwaches Abbild geben. Was wir vom Styl dieser Meister wissen, deren Werke untergegangen sind, beschränkt sich auf die allgemeinen Andeutungen, dass derselbe streng, hart und alterthümlich gewesen sei, und wenn auch gewisse Unterschiede zwischen ihnen gemacht werden, so vermögen wir daraus keine klare Vorstellung ihres Wesens zu gewinnen. Um so wichtiger ist es für uns, dass vor einem halben Jahrhundert die berühmten Statuengruppen vom Athenetempel zu Aegina entdeckt wurden, deren Entstehung mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Zeit zwischen 500 und 480 v. Chr. fällt und die gegenwärtig zu den Schätzen der Münchener Glyptothek gehören. Die eilf Gestalten des westlichen Giebels sind fast vollständig erhalten, und von denen des östlichen so viel, dass auch hier die Composition bis in's Einzelne zu ermitteln ist. In beiden Feldern handelt es sich um die Kämpfe der Griechen gegen die Trojaner, in beiden wird um den Leichnam eines gefallenen Griechen gestritten, den Pallas Athene selbst durch ihr Dazwischentreten in Schutz nimmt. In der Mitte des Giebelfeldes steht die Göttin in voller Rüstung mit Helm und Panzer, mit Speer und Schild, den Gefallenen deckend, nach welchem ein Feind sich vorbeugend schon die Arme ausstreckt. Von beiden Seiten eilen in symmetrischer Anordnung zwei Krieger mit geschwungenen Speeren herbei, denen jederseits zwei Knieende, der eine mit dem Bogen, der andre mit der Lanze sich anschliessen; den äussersten Winkel des Giebels füllt jederseits ein verwundet Daliegender. Ganz dieselbe Anordnung, nur im Einzelnen mit variirten Stellungen, wiederholt sich im andern Giebelfeld. Im westlichen handelt es sich um die Leiche des Achill, welche Ajax mit andern Helden gegen die Trojer, unter denen man Paris an der phrygischen Mütze und der asiatischen Beinbekleidung erkennt; im östlichen ist es die Leiche des Oikles, welche Herakles und Telamon gegen den trojischen Laomedon vertheidigen. Wie dort Paris durch besondre Tracht, ist hier Herakles durch das Löwenfell charakterisirt. Alle andern mit Ausnahme der Göttin sind ganz nackt, nur ein Helm bedeckt das kurze krause Haar. Die Körper sind bis in's Kleinste mit vollendeter Kenntniss

und vollkommener Meisterschaft der Technik durchgeführt, Leben und Bewegung in den kräftig angespannten Muskeln, den schwellenden Adern mit unübertrefflicher Prägnanz ausgedrückt. Gehen die äginetischen Werke hierin schon einen Schritt über den Apollo von Tenea hinaus, so thun sie



Fig. 66. Statuen vom Westgiebel des Tempels zu Aegina. München.

dies noch entschiedener in der freien Energie, mit welcher die Körper in den verschiedensten Stellungen, im stürmischen Anlauf, im Niederknieen, im Hinsinken und Vorbeugen behandelt sind. Dabei ist ausschliesslich ein strenger und noch herber, durch keine Idealität gedämpfter Naturalismus vorwaltend; es sind mehr athletische als heroische Gestalten, und der Künstler hat mehr die Kraft als die Schönheit des Körpers im Auge gehabt. Je vollendeter aber in den Körpern jede Bewegung zum Ausdruck gekommen, um so schärfer contrastirt damit die starre Ausdruckslosigkeit, das blöde Lächeln der Köpfe. Derselbe Meister, der das Gesetz des Muskelspiels im ganzen Körper so vortrefflich erkannt hat, versteht sich noch nicht auf jene Regungen, die in den Mienen des Antlitzes elektrisch vibriren; deshalb sagen die Gesichter seiner Helden uns nichts von inneren Motiven, ja selbst nichts von der Aufregung des Kampfes. Vollends befangen ist endlich die Gestalt der Göttin, und wenn es auch gewiss begründete Absicht war, sie durch die blosse feierliche Erscheinung als mächtige Schützerin zu bezeichnen, so gibt doch ihre ungeschickte Stellung Zeugniss von der Strenge, in welcher damals noch bei Götterdarstellungen die Kunst befangen war. Musterhaft sind dagegen die Gesetze architektonischer Raumausfüllung befolgt.

Einer wenig späteren Zeit gehören einige Metopenreliefs im Museum zu Palermo an, welche von einem jüngern Tempel zu Selinunt herrühren. Man sieht verschiedene Kampfscenen, das tragische Geschick des Aktäon, die Zusammenkunft des Zeus und der Hera, Herkules im Kampf mit einer Amazone. Grosse Energie der Darstellung, Freiheit der Composition und im Ganzen tüchtiges Verständniss des Körpers, der bis ins Einzelne höchst lebendig durchgeführt ist. Der Typus der Köpfe ist eine freie Fortbildung jener ältern selinuntischen: in dem regelmässig gekrausten Haar, den scharfen Lippen, den von kräftigen Lidern eingefassten Augen spricht sich das primitiv Alterthümliche deutlich aus, doch geht der lebendige frische Ausdruck der Köpfe schon entschieden über die Starrheit der Aegineten hinaus. Das Material ist ein stark verwitterter Kalktuff, dem nur bei den weiblichen Figuren Kopf, Hände und Füsse von weissem Marmor angefügt sind.

Was sonst noch von Werken dieser Frühzeit sich findet, lässt sich zumeist nicht auf ein bestimmtes Lokal zurückführen. In späteren Zeiten einer entwickelteren Kunst hat man mit Vorliebe für gewisse Götterstatuen die alterthümliche Weise aufgenommen, und durch zierliche Parallelfalten des Gewandes, schematisch gekräuseltes Haar und nachgeahmte Strenge der Gesichtszüge den Eindruck jener alten Werke hervorzubringen gesucht. Doch erkennt man gewöhnlich an einer gewissen gezierten Haltung der Hände und Stellung der Füsse, bisweilen auch an scheinbar geringfügigen Nebensachen den späteren Ursprung. Unter diesen archaistischen (alterthümelnden) Werken nennen wir die berühmte kopf- und armlose Statue der Athene in Dresden, an deren vorderem Gewandstreifen die höchst lebendigen, reliefirten Kampfscenen den steifen Faltenwurf des Peplos Lügen strafen; ähnlich die fein durchgeführte Artemisstatue in Neapel, der vielgenannte Altar der Zwölfgötter in Paris u. A.

Den Uebergang zur folgenden Epoche, zur Zeit der höchsten Blüthe, bilden einige Meister, die zwar noch als Vertreter des Alten bezeichnet werden, die aber in feinerer Durchführung sowie in Erweiterung der Darstellungskreise der freiesten und höchsten Vollendung nahe kommen. Der erste ist *Kalamis* von Athen, ein höchst vielseitiger und mannichfach thätiger Künstler. Götterbilder, heroische Frauengestalten, Rosse mit Reitern und Viergespanne werden von ihm erwähnt; in Marmor, in Erz wie in chryselephantiner Kunst war er thätig und selbst kleinere ciselirte Werke von ihm wurden geschätzt. Unübertrefflich sollen seine Pferde gewesen sein, edel seine Frauengestalten, und so mag ein Zug feineren Lebens seine Werke von denen seiner Vorgänger unterschieden haben. Ungefähr gleichzeitig mit ihm, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (etwa bis 470), war *Pythagoras* aus Rhegion, ein grossgriechischer Künstler, thätig, ausschliesslich in Erzguss seine kräftig entwickelten, lebhaft bewegten

Werke bildend, unter denen vorzüglich Heroenkämpfe und athletische Siegerstatuen gepriesen werden. Verwandt mit seiner mehr naturalistischen Richtung, aber ungleich bedeutender war *Myron*, dessen Hauptthätigkeit Athen gehört. Auch er zog das Erz jedem andern Material vor, war aber in den Gegenständen seiner Kunst weit mannichfaltiger als jener. Man rühmte von ihm Götterbilder, Heroendarstellungen, athletische Siegerstatuen, unter denen der Läufer Lades hochberühmt war und zu denen auch der nicht minder bewunderte Diskuswerfer zu nennen ist, von welchem mehrere Marmorkopieen, vor allen die treffliche des Palazzo Massimi zu Rom Zeugniss ablegen. Hier ist die feinste Beobachtung des Lebens, die prägnanteste Auffassung einer kühnen rapiden Bewegung, die höchste Freiheit im Ausdruck der Action unübertrefflich vollendet hingestellt. Ausserdem kannte man von dem grossen Meister das erste eigentliche Genrebild griechischer Kunst, eine betrunkene Alte; vor Allem aber Thierbildnisse von unnachahmlicher frappanter Lebenswahrheit, unter denen der berühmten Kuh allgemeine Bewunderung gezollt wurde.



Fig. 67. Diskobol aus Palazzo Massimi.

Mit diesen letztgenannten Meistern hatte die Kunst die höchste Freiheit in der Ausbildung des Körperlichen erreicht, hatte jede Schwierigkeit der Darstellung des äussern Lebens siegreich überwunden und war nun reif, den letzten Idealforderungen völlig zu genügen. Auf diesem Grenzpunkt beginnt die

Zweite Epoche,

die Zeit jenes wundersamen Aufschwunges des ganzen hellenischen Lebens, die durch die glorreichen Siege über die Perser eingeleitet wird und nur zu bald in dem durch Sparta's Eifersucht angefachten peloponnesischen Krieg ihr Ende erreicht. Erst jetzt erhob sich im Gegensatz gegen die

Barbaren der hellenische Volksgeist zum höchsten Bewusstsein edler Freiheit und Würde. Athen fasste in sich wie in einen Brennpunkt die ganze Fülle und Vielseitigkeit des Griechenthums und verklärte es zur schönen Einheit. Jetzt erst werden die tiefsten Gedanken des hellenischen Geistes in der Plastik verkörpert und die Göttergestalten erheben sich zu jener feierlichen Erhabenheit, die zum ersten Mal in rein menschlicher Bildung die Anschauungen der höchsten Wesen künstlerisch verkörpert. Dieser Sieg der neuen Zeit über die alte vollzieht sich durch die Kraft eines der wunderbarsten Künstlergeister aller Zeiten, des *Phidias*.

Er war der Sohn des Charmides und wurde gegen das Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren. Anfangs soll er sich der Malerei gewidmet haben, bald aber wandte er sich der Plastik zu, in welcher Hegias und Ageladas ihn unterwiesen. Die erste Periode seiner schöpferischen Thätigkeit fällt in die Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung. Seine höchste Entwicklung beginnt jedoch erst unter seinem grossen Freunde Perikles und umfasst sein reifes Mannesalter und seine letzte Lebenszeit, die etwa auf 68 Jahre berechnet wird. Nachdem er die höchsten Ideen des hellenischen Geistes plastisch verkörpert hatte und die Bewunderung seiner Zeit geworden war, traf ihn im Alter das Geschick, von den Feinden des Perikles schimpflich angeklagt und von dem wankelmüthigen Volk zum Kerker verdammt zu werden, wo er, vielleicht an Gift, gestorben ist.

Mehr als von seinen äusseren Lebensumständen wissen wir von den Werken seines Geistes, von deren Bewunderung das ganze Alterthum voll war. In die erste Epoche seines Lebens gehören mit Bestimmtheit mehrere grosse Arbeiten, namentlich eine Gruppe von Erzfiguren, deren Mitte Miltiades bildete, und die in Delphi aufgestellt war. Sodann eine Statue der Athene in Platää, ein mit Gold überkleidetes Holzbild, an dem die nackten Theile aus Marmor angesetzt waren; vor allen aber das in Erz gegossene Kolossalbildniss der Athene, welches auf der Akropolis zu Athen stand und den von fern Heranfahrenden auf hohem Meere schon sichtbar ward. Nur auf attischen Münzen ist uns ein Abbild dieses Werkes erhalten, leider jedoch in so verschiedener Auffassung, dass wir über wesentliche Punkte im Zweifel bleiben. Einmal steht die Göttin mit niedergesetztem Schilde, der von der rechten Hand gehalten wird, während in der Linken sich die Lanze befindet; ein ander Mal hat sie mit dem Schilde den linken Arm bewehrt und stützt sich mit hocherhobener Rechten auf die Lanze. Doch hat die letztere Stellung mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da sie für die Bezeichnung einer Pallas Promachos (Vorkämpferin) einen Anhalt bietet, und die erstere, mehr friedlich-gelassene Haltung uns an einem anderen Werke des Phidias begegnen wird. Die Höhe der Statue mag mit dem Postament nicht viel weniger als 70 Fuss betragen haben.

Höher und umfassender gestaltete sich des Phidias Thätigkeit bei den

grossartigen Unternehmungen, mit welchen Perikles seine Vaterstadt verherrlichte. Wir wissen, dass bei den erhabenen Bauten, mit welchen der gewaltige Athener die Akropolis schmückte, der Leitung und dem Einfluss des Phidias die bedeutsamste Stelle angewiesen war und dürfen annehmen, dass die würdevolle Anlage dieser Werke grossentheils seinem Genius zu verdanken ist. Nicht bloss hatte er mit seinen Schülern und Gehülfen den unerschöpflich reichen plastischen Schmuck des Parthenon, des glänzenden Festtempels der Athene, zu schaffen, sondern das gefeierte Bild der Göttin selbst wurde ihm zur Ausführung übertragen. Was zunächst das Letztere betrifft, das lange vor dem Tempel spurlos zu Grunde gegangen ist, so war es ein etwa 40 Fuss hohes, aus Gold und Elfenbein über einen hölzernen Kern zusammengefügtes Bild. Auch hier war die jungfräuliche Göttin aufrecht stehend, aber nicht mit erhobenem Schild als die rüstige Vorkämpferin ihres Volkes, sondern als friedliche schutzverleihende und siegspendende Gottheit aufgefasst. Ein goldener Helm bedeckte den ernsten schönen Kopf, ein Panzer mit dem elfenbeinernen Medusenhaupt die Brust, ein lang herabwallendes goldenes Gewand die ganze Gestalt; der Schild war zum Zeichen friedlicher Ruhe auf den Boden gestellt, die Lanze angelehnt; eine 6 Fuss hohe Statue der Nike schwebte, einen goldnen Kranz haltend, auf der vorgestreckten rechten Hand der Göttin, als sinnige Hindeutung auf die Siegespreise, welche hier Angesichts der Göttin von den Magistraten der Stadt den Siegern in den panathenäischen Festspielen überreicht wurden. Die Pracht des Stoffes wurde durch die Fülle künstlerischen Schmucks noch übertroffen. Die nackten Theile waren aus Elfenbein, die Augen aus funkelnden Edelsteinen, Gewandung, Haar und Waffen aus Gold getrieben. Eine Sphinx zierte die Mitte, zwei Greifen die Seiten des Helms, am Schilde waren aussen die Amazonenkämpfe, innen der Krieg der Götter mit den Giganten ciselirt, und selbst den Rand der Sandalen hatte der Künstler mit Centaurenkämpfen geschmückt, ja sogar die Basis zeigte eine Reliefdarstellung der Geburt der Pandora. All dieser Reichthum diente aber nur dazu, die grossartige Einfachheit, die ruhige Würde der Gestalt noch mehr hervorzuheben. In ihr hatte Phidias den Charakter der Athene, der ernsten Göttin der Weisheit, der milden Beschützerin Attika's, für alle Zeiten festgestellt, und die edelsten unter den auf uns gekommenen Statuen der Athene lassen uns noch jetzt einen schwachen Nachklang jenes gepriesenen Vorbildes ahnen.

Noch mehr als in dieser Statue war in einer von den Lemniern auf die Akropolis gestifteten Athene die herbe Jungfräulichkeit der Göttin zu hoher geistiger Schönheit verklärt, so dass ein altes Epigramm einen Vergleich mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles aufstellt, und Paris einen Rinderhirten schilt, dass er nicht der Athene den Preis zuerkannt habe.

Die Athene des Parthenon wurde 437 v. Chr. vollendet und geweiht.

Sie allein sammt der reichen plastischen Ausschmückung des Tempels macht den Meister zum ersten Plastiker aller Zeiten. Dennoch sollte er am Abend seines Lebens noch ein Werk schaffen, das nach dem Urtheile des gesammten Alterthums alle anderen Werke verdunkelte und mit Recht als die höchste Schöpfung der Plastik aller Zeiten gepriesen wird: das kolossale Goldelfenbeinbild des Zeus zu Olympia. Nach Vollendung seiner Schöpfungen auf der Akropolis wurde Phidias mit einer Schaar seiner besten Schüler nach Elis berufen; der Staat liess ihm eine Werkstatt errichten, die noch in später Zeit mit Verehrung gepflegt und gezeigt wurde; im Jahre 432 kehrte er nach Vollendung seines Werkes mit Ehren überhäuft nach seiner Vaterstadt zurück. Der Vater der Götter und Menschen sass in der Cella seines olympischen Festtempels auf glänzendem Thron, das Haupt mit goldenem Oelkranz bedeckt; in der Rechten hielt er die Nike, die eine Siegesbinde in den Händen und einen goldenen Kranz auf dem Haupte trug; in der Linken ruhte das reichgeschmückte Scepter. Auch hier war durch die Siegesgöttin die Hindeutung auf die olympischen Spiele und die Vertheilung der Siegespreise ausgedrückt. Der Oberkörper des sitzenden Gottes war nackt aus schimmerndem Elfenbein gebildet, die untern Theile verhüllte ein reich mit Blumen und Figuren ausgelegter goldner Mantel. Im Gegensatz mit der erhabenen Einfachheit der Gestalt war der Thron des Gottes ein Werk der reichsten und mannichfaltigsten Kunst, mit Gold und edlen Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein geschmückt. Siegesgöttinnen, vier oben und zwei unten, waren an jedem Fusse des Thrones angebracht, an den Querriegeln stellten Reliefbilder die acht alten Kampfarten und die Kämpfe des Herakles und Theseus gegen die Amazonen dar. Ausserdem stützten Säulen zwischen den Füssen den gewaltig belasteten Sitz, und den unteren Abschluss bildeten Schranken, an denen der Maler *Panänos* Darstellungen aus der Heroensage ausgeführt hatte. Noch werden Sphinxgestalten und Reliefs, welche das Schicksal der Niobiden darstellten, am Unterbau des Thrones erwähnt, an der Rücklehne ferner die Gestalten der Chariten und der Horen, am Schemel goldene Löwen und Amazonenkämpfe, endlich an der Basis selbst Reliefs von Göttergestalten. Aus dieser unermesslichen Fülle von Gestalten, in denen die reiche Phantasie des Meisters mit der Schönheit der Ausführung wetteiferte, erhob sich in wunderbarer Majestät gross und feierlich die Gestalt des höchsten hellenischen Gottes. Phidias hatte ihn als gütigen Vater der Götter und Menschen, aber auch als gewaltigen Herrscher im Olympos dargestellt. Als Vorbild hatten ihm dabei jene Homerischen Verse vorgeschwebt, in denen Zeus huldvoll die Bitte der Thetis gewährt:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

Ueber 800 Jahre thronte das Bild des Gottes unversehrt in seinem Tempel, bis ein Brand im 5. Jahrh. n. Chr. beide zerstörte. Nur in späten Nachbildungen ist ein schwacher Abglanz des Meisterwerkes auf uns gekommen, am schönsten in der kolossalen Zeusbüste von Otricoli, welche das vaticanische Museum aufbewahrt. Die mächtig aufgebäumten



Fig. 68. Zeusbüste von Otricoli. Vatican.

und auf beiden Seiten niederfallenden Locken, die gedrungene Stirn mit den kühn geschwungenen Brauen, unter denen hervor die grossen Augen über das weite Weltall zu blicken scheinen, die breit und mächtig vorspringende Nase, das Alles spricht die Energie und Weisheit des höchsten hellenischen Gottes gewaltig aus, während in den vollen geöffneten Lippen mildes Wohlwollen ruht und der üppige Bart gleich den fest und schön gerundeten Wangen sinnliche Kraft und unvergängliche Mannesschönheit

verrathen. Wie das ganze Alterthum von dem erhabenen Eindruck des Phidiasischen Zeus hingerissen war, wird uns vielfach bezeugt. Ganz Griechenland wallfahrtete zu ihm, und glücklich wurde jeder gepriesen, der ihn gesehen; dem hochgebildeten Römer Aemilius Paulus schien der Gott selbst gegenwärtig zu sein; Andere nennen seinen Anblick ein Zaubermittel, das Leid und Sorge vergessen mache, und ein anderer Römer sagt geradezu, Phidias habe in seinem Zeus der Religion selbst ein neues Moment hinzugefügt. Am Ergreifendsten aber wird die Unübertrefflichkeit des Werkes in jener schönen Sage ausgedrückt, welche erzählte, dass Phidias nach Vollendung seiner Statue, als er sinnend sein Werk betrachtete, zum Zeus betend die Hände erhoben und um ein Zeichen gefleht habe, ob sein Werk dem Gott wohlgefällig sei. Da plötzlich zuckte aus heiterem Himmel von der Rechten durch die Oeffnung des Daches in den Boden des Tempels ein Blitz nieder, als unverkennbares Zeichen vom höchsten Wohlgefallen des Donnerers.

Ausser diesen Hauptwerken wurden von Phidias noch mehrere Statuen der Aphrodite gerühmt, vor allen ein Goldelfenbeinbild zu Elis. Aber auch hier war es nicht der sinnliche Liebreiz, sondern die göttliche Erhabenheit einer Aphrodite-Urania, welche er darstellte.

Dass Phidias vorzüglich Götterbildner war und dass er unter den Göttergestalten diejenigen verkörperte, deren Wesen vorzüglich in geistiger Hoheit wurzelt, bezeichnet den Grundcharakter seiner Kunst, den Fortschritt seines Schaffens gegen alle früheren, den Vorzug desselben gegen alle gleichzeitigen und späteren Werke. Im Vollbesitz der unübertrefflichen Meisterschaft, welche die griechische Kunst durch rastloses Ringen kurz vor seinem Auftreten in der Darstellung des Körperlichen sich errungen hatte, ist sein hoher Genius berufen, die gewonnenen Resultate zur Ausprägung der höchsten Ideen zu verwenden und damit der Kunst neben vollendeter Schönheit zugleich den Charakter der Erhabenheit zu verleihen. Desshalb heisst es von ihm, er allein habe Ebenbilder der Götter gesehen und allein sie zur Anschauung gebracht. Selbst in der Erzählung, dass er mit andern Meistern im Wettstreit eine Amazone gebildet und darin von seinem grossen Zeitgenossen *Polyklet* besiegt worden sei, bestätigt die ideale Richtung seiner Kunst. Wie aber seine Werke die höchsten Begriffe des Volkes verwirklicht, die Ideale des hellenischen Gottesbewusstseins verkörpert haben, beweist die allgemeine Bewunderung der antiken Welt. Mit jener Erhabenheit der Anschauung verband sich sodann in ihm einerseits eine unversiechliche Fülle schöpferischer Phantasie, eine unvergleichliche Sorgfalt in der formellen Vollendung und eine, jede Technik und jedes Material mit gleicher Freiheit beherrschende Meisterschaft. Wir werden dies später bei der Betrachtung der Parthenonsculpturen noch umfassender schätzen lernen. Ehe wir diese jedoch betrachten, sehen wir uns

nach den Schülern und Gefährten um, die den grossen Meister bei seinen umfassenden Unternehmungen unterstützten.

Der ausgezeichnetste unter ihnen scheint *Alkamenes* gewesen zu sein, den wir bis zum Jahre 402 verfolgen können. Wahrscheinlich ging er am meisten auf die ideale Richtung seines Lehrers ein, wie denn auch er hauptsächlich Götterbilder geschaffen hat. Ausser einer marmornen Aphrodite-Urania in Athen und zwei Athenestatuen, deren eine im Heraklestempel zu Theben nach Vertreibung der dreissig Tyrannen durch Thrasybul als Weihgeschenk aufgestellt wurde, nennt man von ihm eine dreigestaltige Hekate auf der Ante der südlichen Burgmauer zu Athen, ferner Ares und Hephästos, Asklepios und Dionysos und endlich die Here. Ausserdem schuf er die Statuengruppe für den Westgiebel des Tempels zu Olympia, welche den Kampf der Centauren und Lapithen darstellte. Alkamenes zeigt sich demnach als vielseitiger phantasiereicher Nachfolger seines Meisters. Neben ihm erscheint als der Bedeutendste unter den Schülern *Agorakritos*, der besondere Liebling des Phidias, der allem Anscheine nach in ähnlicher Weise thätig war. Von den übrigen zahlreichen Schülern heben wir noch den *Päonios* hervor, der für den Zeustempel zu Olympia die Gruppe des östlichen Giebels schuf, welche den Wettkampf des Pelops und Oenomaos um den Besitz des Landes Elis darstellte, und den *Kolotes*, der eine besondere Fertigkeit in der chryselephantinen Technik gehabt haben muss.

Trotz aller Nachrichten der Alten würden wir nur unbestimmte Vorstellungen von der Höhe und Kunstvollendung der attischen Kunst dieser glorreichen Epoche haben, wenn nicht selbst durch alle gewaltsamen Zerstörungen sich eine Anzahl bedeutender Sculpturen der athenischen Tempel erhalten hätten, durch deren Entdeckung erst klar geworden ist, welche Bewandtniss es mit dem erhabenen Style des Phidias hat, und wie unendlich die griechische Kunst jener Zeit sich über all die glänzenden Werke der späteren Epochen erhebt, die man noch im vorigen Jahrhundert als die Spitzen aller plastischen Kunst verehrte. Bedenken wir nun, dass alle diese Werke, so schön und herrlich sie sind, doch immer nur in ihrer Ausführung als Erzeugnisse der Werkstatt zu betrachten sind, so eröffnet sich uns eine ahnungsvolle Perspective auf jene wunderbaren, unwiederbringlich verlorenen Schöpfungen, in denen der Geist des höchsten Meisters jeden Meisselschlag beseelte.

Zunächst betrachten wir die Sculpturen des sogenannten Theseustempels zu Athen. Die Gruppen seiner beiden Giebel sind verloren gegangen, aber von den 18 Metopen, welche mit Reliefs geschmückt waren, sind die meisten vollständig erhalten; ausserdem besitzen wir noch die Friese des Pronaos und des Opisthodomos. Die Metopen enthalten die Kämpfe des Herakles und die Thaten des Theseus in einem kräftigen Reliefstyl, in gewaltiger Bewegung, feurig und schwungreich, in kraftvoller Naturwahr-

heit der Formen, und dabei meistens vortrefflich in den Raum componirt. Die Friese der Vor- und Hinterhalle, in minder kräftigem Relief durchgeführt, stellen ebenfalls Kämpfe dar. Im Opisthodom ist es die Schlacht, welche Theseus mit seinen Athenern und den Lapithen gegen die Centauren lieferte, welche mit frevelhaftem Uebermuth die Hochzeitfeier des Peirithoos zu unterbrechen wagten; im Pronaos sieht man ebenfalls Kämpfe im Beisein ruhig zuschauender Götter. Auch hier herrscht die höchste



Fig. 69. Vom Fries des Theseustempels.

Energie der Bewegung in der Darstellung leidenschaftlich bewegten Kampfes, Siegens und Unterliegens, vollendete Kühnheit und Freiheit, jugendliche Frische und Ideenfülle der Composition. Verglichen mit den Aegineten-gruppen zeigt sich hier der volle Sieg über die strenge Gebundenheit, die symmetrische Tautologie jener älteren Werke; alles ist flüssiger, freier, mannichfaltiger, und dieselbe Leidenschaft, welche die Körper gewaltsam ergriffen hat, spricht sich im energischen Ausdruck der Köpfe frisch und lebensvoll aus.

Sehen wir in so kurzer Zeit solchen Fortschritt in der Entwicklung der hellenischen Plastik, so wird es uns nicht Wunder nehmen, in den Werken des Parthenon eine noch höhere, noch reinere, noch reifere Entfaltung der Kunst zu finden. Wir wissen, dass Phidias mit seinen Schülern und Genossen diese Welt von plastischen Schöpfungen ins Leben gerufen hat und dürfen jedenfalls in der Composition des Ganzen, im Entwurf aller wesentlichen Dinge die Hand des Meisters selbst vermuthen. Leider ist nach der gewaltsamen Zerstörung des Wunderbaues durch die Venetianer im Jahre 1687 nur eine Masse zerrissener Einzelheiten übrig geblieben, die ein völliges Erkennen des Zusammenhangs, ein Begreifen der ursprünglichen einheitlichen Idee des Ganzen nicht mehr zulassen; aber genug ist noch vorhanden, um das Wichtigste zu erfassen, um die unvergleichliche Schönheit zu geniessen. Von den Statuengruppen der beiden Giebel sind nur einzelne Figuren erhalten; aber durch eine glückliche Fügung wurde

15 Jahre vor der Zerstörung des Tempels der französische Maler Carrey nach Athen geführt, dessen Zeichnungen von den damals weit vollständiger erhaltenen Giebelgruppen die Pariser Bibliothek besitzt. Hiernach und aus den Angaben der Alten können wir in Gedanken die ursprünglichen Compositionen uns ergänzen. Beide Darstellungen galten wie billig der Verherrlichung der Athene. Im östlichen Giebel über dem Eingang des Tempels war ihre Geburt oder richtiger der Moment nach der Geburt geschildert. Ohne Zweifel sah man hier Athene zum ersten Mal unter den Göttern des Olymps erscheinen. Diese ganze Mittelgruppe ist verschwunden, aber die Figuren in den beiden Ecken sind grösstentheils erhalten. Sie zeigen einerseits Iris, andererseits Nike, die als himmlische Boten den Gottheiten des Landes die frohe Kunde von der Geburt ihrer Herrscherin bringen. Rechts sind es drei Gestalten, zwei sitzende und die dritte der mittleren im Schoosse ruhend, vermuthlich die Töchter des Kekrops, Pandrosos, Aglauros und Herse; links zwei andere entsprechende, an die sich ein herrlicher ruhender Jüngling, vielleicht Theseus anschliesst. Sind diese



Fig. 70. Theseus vom östlichen Parthenongiebel. London.

Reste unvergleichlich in den Raum componirt, so hat der Künstler die äussersten Ecken bewundernswürdig schön und tiefsinnig verwendet. In der einen sieht man Selene mit ihrem Gespann in das Meer hinabtauchen, während in der andern Helios mit seinen schnaubenden Rossen aus den Fluthen heraufsteigt, wie eine tröstliche Verheissung des neuen lichtvollen Tages, der mit der Geburt der Athene über die Welt heraufzieht. Was von diesen Gestalten erhalten ist, wurde grösstentheils durch Lord Elgin nach England geschafft und bildet jetzt die höchste Zierde der Schätze des britischen Museums in London. Sowohl die ganz bekleideten weib-

lichen Gestalten, als der nackte Körper des jugendlichen Heros sind von einer Grossheit der Auffassung, einem Adel der Bewegung, einer harmonischen Schönheit der Durchbildung, dass im ganzen Bereiche der Kunst nichts mit ihnen sich messen kann. Der menschliche Körper ist in höchster Wahrheit, Freiheit und Schönheit erfasst, aber in einer so über alle Wirklichkeit erhabenen Macht und Herrlichkeit, dass ihn der unvergängliche Reiz göttlicher Idealität durchleuchtet. Aehnlich verhält es sich mit den

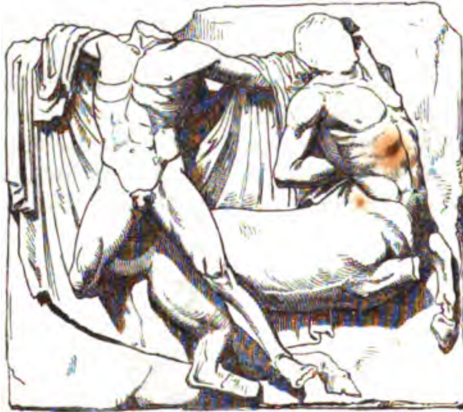


Fig 71. Metope vom Parthenon.

weit geringeren Resten des westlichen Giebels, der zu Carrey's Zeit, wie seine Zeichnung beweist, fast vollständig noch erhalten war. Man sah hier den Kampf der Athene und des Poseidon um die Herrschaft des attischen Landes oder vielmehr den Moment nach der Entscheidung. Der Meerbeherrscher hatte mit gewaltiger Faust den Dreizack in den Felsgrund gestossen und einen Salzquell auf der Höhe der Akropolis hervorgerufen. Aber Athene liess dicht daneben den heiligen Oelbaum aus dem harten Felsgrund aufspriessen und hatte damit, als die grössere Wohlthäterin, die Herrschaft des Landes erlangt. Der Künstler hat für seine Giebelcomposition den Moment gewählt, wo die Göttin siegreich ihren seitwärts harrenden Wagen besteigen will, freudig von den harrenden Ihrigen begrüsst, während der besiegte Poseidon in gewaltigem Zorn weit ausschreitend, sich nach der andern Seite wendet, wo seine Gemahlin mit ihrem Gefolge seiner harrt. In die äussersten Ecken verlegte der Künstler die ruhenden Gestalten eines Flussgottes und einer Quellnymphe, als Bezeichnung des attischen Locals. Das Wichtigste, was von dieser Gruppe erhalten blieb, ist ausser dem Körper des ruhenden Flussgottes der Torso des Poseidon, ein Werk, das bei aller jammervollen Verstümmelung, in

jeder Linie, in jedem Muskel, jeder Ader die gewaltige Zorneswuth des meererschütternden Gottes vor Augen bringt.

Eine zweite, sehr ausgedehnte Reihe von Kunstwerken bildeten die Reliefs der Metopen, ehemals im Ganzen 92, von denen 39 noch an Ort und Stelle, eine im Louvre zu Paris, 17 im britischen Museum sich befinden und auch diese geringe Zahl meistens in argem Zustande der Zerstörung. Wir werden daher niemals über den gedanklichen Zusammenhang, der diesen Bildwerken zu Grunde lag, ins Klare kommen. Die Metopen der Südseite enthalten Scenen aus den Kentaurenkämpfen, einen der beliebtesten oft dargestellten Gegenstände attischer Kunst. Gleich denen des Theseustempels sind sie in starkem Hochrelief gehalten, voll kühnster Bewegung und gewaltiger leidenschaftlicher Anspannung, meistens jedoch gemildert durch hohe Schönheit der Körper und eine geniale Meisterschaft der Composition, die den strengen Bedingungen des Raumes in höchster Freiheit gerecht zu werden weiss. Sind die besten unter diesen Werken eines ersten Meisters würdig, so begegnen uns doch auch andere, in denen die Composition befangen, die Raumfüllung nicht ganz genügend, die Körperbehandlung schwerfällig und selbst steif ist. Wir werden also annehmen dürfen, dass in diesem ausgedehnten Cyclus den verschiedenen ausführenden Gehülfen grössere Selbständigkeit eingeräumt wurde.

Zu all diesem Reichthum kam noch der grosse Fries, der in ununterbrochener Folge die Umfassungsmauer der Cella umzog und in seiner Länge von 522 Fuss, von denen wir noch über 400 Fuss in meist guter Erhaltung besitzen, wohl eine der ausgedehntesten Friescompositionen der Welt darstellt. Hier hatte der Künstler die Bedeutung des Tempels unvergleichlich schön ausgesprochen, indem er den Festzug schilderte, in welchem die gesammte Bürgerschaft Athens am Schluss der Panathenäen sich zur Burg hinauf bewegte, um die Schutzgöttin durch Darbringung eines von attischen Jungfrauen gewebten Prachtgewandes zu verehren. Bei diesem Zuge vereinte sich alles, was in Athen schön und herrlich war, die edle Blüthe der Jungfrauen, die frische Kraft der gymnastisch gebildeten Jünglinge und die feierliche Würde der vom Volk gewählten Magistrate. Eine schönere Gelegenheit, Anmuth und Hoheit in vielgestaltigem Reichthum zu entfalten, konnte der Plastik nicht geboten werden, aber in vollendeterer Weise war die Aufgabe auch nicht zu lösen, als wir sie hier im Werke des Meisters vor uns haben. Die Art, wie Phidias — denn nur von ihm und zwar bis ins Einzelne hinein kann diese wunderbare Composition herrühren — diese Aufgabe in hoher idealer Freiheit erfasst und gelöst hat, die wunderbare Einheit der Grundidee, die all dem reichen Leben zu Grunde liegt, ist himmelweit entfernt von dem platten Realismus, in dem die Kunst von heute solche Gegenstände auffassen würde und der in den Meinung jener

wiederhallt, die in dem Friese »nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge« erkennen zu müssen glauben. Dieser nüchternen Ansicht hat der Künstler selbst am schlagendsten dadurch widersprochen, dass er an der Ostseite über dem Eingang eine Versammlung thronender Götter dargestellt hat, in deren Gegenwart die Ueberreichung des Peplos stattfindet. Die Spitze des Zuges hat also den Tempel erreicht; die zunächst stehenden Gruppen, Archonten und Herolde, harren in ruhigem Gespräch, theils auf ihre Stäbe gestützt, auf das Ende der Ceremonie. Ihnen schliessen sich



Fig. 72. Vom Fries des Parthenon.

beiderseits Reihen athenischer Jungfrauen an, einzeln oder in Gruppen, manche mit Kannen und anderen Geräthen in den Händen. Es sind, wie Overbeck sagt, »köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Festfeier versunken, erscheinen.« Mit innigem Entzücken nimmt das Auge die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit wahr, mit welcher in diesen schlichten Gestalten dasselbe Grundmotiv der Stellung variirt ist. Einen reizenden Contrast zu diesen ruhigen Gruppen bilden die Theile des Frieses an der südlichen und nördlichen Langseite, wo zuerst die Opferthiere, prachtvolle Rinder und Widder, bald in ruhigem Schreiten, bald in heftigem Sträuben, mit Mühe gebändigt von den kräftigen Führern, dargestellt sind. Dann folgen schreitende Frauen und Männer, dann Träger von Opfergaben, von Broden auf flachen Körben und von Flüssigkeiten in Krügen verschiedener Art, dann Flötenbläser und Kitharöden, denen sich mit ihren herrlichen Viergespannen die Wagenkämpfer anreihen. Den Beschluss bilden die feurig einhersprengenden Reiter, die Blüthe der männlichen Jugend Athens, edel und frei, auch sie in unvergleichlicher Mannichfaltigkeit. An der Westseite endlich sieht man andere Jünglinge, die sich eben zum Zuge rüsten, ihre muthigen Rosse aufzäumen, die übermüthig sich bäumenden bändigen, die gebändigten in kunstvollen Reiterwendungen versuchen. So hat der Künstler in hoher Weisheit Beginn, Fortgang und Ende des Zuges in eine einheitlich durchdachte Composition

zusammengefügt, und statt einer ermüdenden epischen Gleichmässigkeit seinem Werke das Gepräge dramatischen Lebens aufgedrückt und endlich in den Gestalten der Gottheiten die ideale Bestimmung dieses heiteren Festgepränges offenbart. Und wie in diesem köstlichen Friese die unvergängliche Schönheit und Herrlichkeit des atheniensischen Volkes, so unvergänglich leuchtet in ihm auch die Kunst seines Phidias. Niemals sind die Gesetze der Reliefdarstellung so fein, so vollendet, so streng und doch so frei entwickelt worden, wie in diesem Werke. Die Gestalten heben sich nur in schwachem Relief aus der Fläche und doch erscheinen sie in vollendeter Wahrheit der Natur; sie stufen sich ab nach allen Graden, von der feierlichen Ruhe bis zu feurig pulsirender Bewegung, und doch ist eine stille Festlichkeit, ein Hauch ewiger Heiterkeit und Schönheit über sie ausgegossen. In der Durchbildung des Einzelnen waltet endlich eine Sorgsamkeit und Zartheit, wie sie nur den höchsten Schöpfungen des attischen Bodens verliehen ist.


Fig. 73. Karyatide vom Erechtheion.

Etwas jünger als die Parthenonsculpturen erscheint die plastische Ausstattung des Erechtheions, dessen Bau erst gegen Ausgang des 5. Jahrh. vollendet wurde. Ausser einem Friese, der, auf dunklem eleusinischem Stein in pentelischem Marmor ausgeführt, nur in geringen Fragmenten erhalten ist, die gleichwohl einen etwas weicheren Styl, als den der Parthenonwerke erkennen lassen, sind jene sechs Karyatiden zu erwähnen, welche das Dach der nach ihnen benannten Nebenhalle des Tempels tragen: edle attische Jungfrauen von untadliger Schönheit, mit weich herabfliessendem Gewande angethan, die auf ihren Häuptern gleich den Kanephoren des panathenäischen Festzuges das leichte Gebälk der Decke tragen. Mit der ernsten Ruhe und Strenge des Architektonischen verschmelzt sich in ihnen aufs Glücklichste jugendliche Anmuth und flüssig freies Leben. — Besser erhalten sind die Friese vom Tempel der Nike Apteros, welche einen Kampf der Griechen mit den Persern im Beisein einer Götterversammlung schildern. Vollendet in der Durchbildung, reich und vielgestaltig in der Composition, athmen sie eine Leidenschaft der Bewegung, die bereits den Uebergang zu einer mehr auf den Affekt hinzielenden Kunstepoche andeutet und ihren Vorgang in den Friesreliefs des Theseustempels findet (Fig. 74).

In diesen Werken lässt sich ein Gegensatz gegen die stille Hoheit der Kunst des Phidias nicht verkennen, dessen selbständige Bedeutung uns vielleicht auf die Richtung der Myronischen Schule hinweist. Als die bedeütendsten unter den Nachfolgern dieses gediegenen Meisters lernen wir den



Fig. 74. Vom Fries am Tempel der Nike Apteros.

Kresilas kennen, von dessen verwundeter Amazone eine Nachbildung im capitolinischen Museum erhalten ist; ferner *Kallimachos*, der in der subtilen Eleganz seiner Marmorarbeiten nicht selten zu weit ging und als Erfinder des korinthischen Kapitäls, sowie als Verfertiger des kunstvollen Kandelabers im Erechtheion Ruhm erlangte; endlich *Demetrios*, der bereits so sehr über die Grenzen ächt hellenischer Kunstweise hinausschritt, dass er einer sclavischen Nachahmung der Wirklichkeit, einem seelenlosen Realismus huldigte.

Den athenischen Schulen gegenüber gründete des Phidias etwas jüngerer Zeitgenosse *Polyklet* eine zweite Bildhauerschule in Argos. Ebenfalls ein Schüler des Ageladas, entwickelte sich sein Wesen nach einer ganz anderen Richtung hin, so dass er die Mitte zwischen Phidias und Myron zu halten scheint. Mit diesem verbindet ihn der Sinn für feine Auffassung und liebevolle Durchbildung der Natur, das Streben nach Darlegung der reinen Schönheit menschlicher Körperbildung; mit jenem theilt er die stille heitre Ruhe eines in sich selbst befriedigten Seins, die ihn einmal sogar über seine eignen Grenzen hinaus in das Gebiet des Idealen erhebt. Vorzüglich ging Polyklet's Trachten darauf hinaus, die vollendete Schönheit des menschlichen Körpers in ruhigem Selbstgenügen zu schildern. Daher nahm er fast ausschliesslich den jugendlichen, gymnastisch durchgebildeten Jüngling zum Ziel seiner Kunst, und so hoch war seine Kenntniss, so scharf und rein seine Auffassung, dass einem seiner bewundertsten Werke der

Name des »Kanon« gegeben wurde, weil in ihm ein für alle Mal die normale jugendliche Schönheit festgestellt erschien, die er zugleich in einer Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers entwickelte. Fast nicht minder berühmt war sein Diadumenos, ein schöner Jüngling, der sich die Siegerbinde um die Stirn legte, und den wir aus einer Nachbildung im Palast Farnese zu Rom kennen. Dahin gehörte ferner ein Apoxyomenos, ein sich mit dem Schabeisen von Oel und Staub reinigender Athlet, sowie fünf Statuen olympischer Sieger. Selbst die gefeierte Amazone, mit welcher er den Phidias und andere Meister besiegte, neigt durch die Auffassung, welche einem fast männlich gearteten Frauencharakter gebührt, nach dieser Seite hin. Bezeichnend erscheint für die Kunstrichtung dieser Polykletischen Werke der Ausspruch der Alten, dass er zuerst die Statuen auf einem Fusse ruhend, mit leicht angezogenem anderem Fusse dargestellt habe. Dadurch konnte der Charakter anmuthiger Leichtigkeit und freier Sicherheit erst vollends zur Erscheinung kommen.

War die Thätigkeit des Meisters beschränkt, wie in den Gegenständen, so im Material, da er alle jene Werke in Erzguss ausführte, so schuf er in seinen späteren Jahren ein Werk, das in Stoff, Idee und Kunstform mit den beiden kolossalen Goldelfenbeinbildern des Phidias wetteiferte: die Statue der Hera für den nach dem Brande vom Jahr 423 wieder aufgebauten Tempel dieser Göttin in Argos. Sie sass in mächtiger Grösse auf ihrem goldenen Throne, mit Ausnahme des Gesichts und der schönen Arme ganz in goldene Gewänder gehüllt, auf dem Haupte das Diadem, das der Königin der Götter gebührte. Die Horen und Chariten waren auf der Krone in Relief dargestellt. In der Rechten hielt sie das Scepter, in der Linken den Granatapfel, das Zeichen ihres Sieges über Zeus' zweite Gemahlin Demeter. Noch andere symbolische Embleme waren ihr beigegeben, und zur Seite stand ihre Tochter Hebe, von *Naukydes*, einem Schüler des Meisters, in Goldelfenbein gebildet. Von der Erhabenheit des Bildes, in welchem Polyklet für alle Zeiten den künstlerischen Typus der königlichen Gemahlin des Zeus festgestellt hat, gibt eine spätere Nachbildung in Marmor, der kolossale Junokopf in der Villa Ludovisi zu Rom eine lebendige Anschauung. »Wie ein Gesang Homer's« ruft Goethe begeistert vor diesem ergreifenden Werke aus, dessen erster Anblick mit ehrfurchtsvoller Scheu erfüllt und den Gedanken unnahbarer Götterherrlichkeit weckt. Streng und mächtig sind diese Züge, frei und offen die mit dem Diadem gekrönte Stirn, deren Hoheit das weich fliessende Haar mit holder Anmuth verschönt. Der grosse Blick der Augen, der üppige und doch scharf geschnittene Mund und das kraftvoll gerundete Kinn bekunden die Strenge jener Göttin, die selbst den unbändigen Sinn des Zeus zu beherrschen wusste und deren geistiges Wesen in der Heiligkeit der Ehe wurzelt (Fig. 75).



Fig. 75. Juno Ludovisi. Rom.

Die Schüler Polyklet's schlossen sich der Richtung an, die in seinen vorher genannten Werken sich kund gab. Unter ihnen steht *Naukydes* obenan, der zum Bilde der Hera die Hebe gemacht hatte und ausserdem durch einen Diskoswerfer und mehrere Siegerstatuen bekannt war. In einer Marmorstatue des Vaticans darf man eine spätere Wiederholung seines Diskobol vermuthen, der sich durch die ruhig sinnende Haltung, welche dem Wurf vorhergeht, charakteristisch von dem in mächtigem Schwung zum Wurf ausholenden des Myron unterscheidet und in der leichten Elastizität der Stellung das Wesen Polykletischer Kunst klar veranschaulicht.

Neben der argivischen und attischen Schule treten in diesem Zeitraum die übrigen Theile Griechenlands weniger hervor. Dennoch fehlt es nicht an bedeutenden Resten, welche sich allem Anscheine nach auf keine dieser beiden Richtungen zurückführen lassen. Die wichtigsten sind die Reliefs, welche den inneren Fries des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien schmückten und, im Jahr 1812 entdeckt, gegenwärtig im britischen Museum aufbewahrt werden. Der Tempel, im Anfange des peloponnesischen Krieges erbaut, war ein Werk des Iktinos. Seine Sculpturen zeigen aber eine so durchaus abweichende Stylistik, dass sie schwerlich auf attische Hände zurückzuführen sind, wenngleich der Inhalt die beliebten Stammsagen Attika's variirt. Amazonenkämpfe und die Kentaurenschlacht bilden den Inhalt des Ganzen, getrennt durch den mit seiner Schwester



Fig. 76. Vom Friese des Tempels von Phigalia. London.

Artemis auf einem Wagen mit dem Hirschgespann dahereilenden hülfreichen Apollo. Unter Allem, was uns von griechischer Kunst erhalten ist, müssen diese Reliefs als die leidenschaftlich bewegtesten, kühnsten Compositionen bezeichnet werden. Eine sprühende Gluth, eine Kraft und Fülle der Erfindung herrscht hier, die den im Geiste verwandten Werken des Theseions und des Niketempels weit überlegen ist und die niemals mit Wiederholungen sich zu helfen braucht. Dabei sind die Körper meisterhaft behandelt, manche der Gruppen von hinreissender Schönheit, alle von ergreifender Wahrheit. Aber das feine Maass, welches die attische Kunst nie über die Grenze des Schönen hinausgehen liess, ist dem phigalischen Künstler mehrfach abhanden gekommen. Uebertriebene, gar zu gewaltsame, schroffe und selbst hässliche Züge mischen sich hinein, und man glaubt in ihnen jene heftigere Leidenschaft, jene unreineren Empfindungen zu spüren, welche den für Griechenland so verhängnissvollen peloponnesischen Krieg bezeichnen und von der hohen, reinen Begeisterung der marathonischen Zeit ebenso abstechen, wie die phigalischen Sculpturen von den Werken Phidiasischer Kunst.

Ebenfalls einer derberen, mehr auf das Naturgemässe, als das Ideale gerichteten peloponnesischen Schule scheinen die geringen Reste von Reliefs anzugehören, welche sich in den Trümmern des Zeustempels von Olympia gefunden haben und im Museum des Louvre aufgestellt sind. Voll gewaltigen Lebens stellt sich darunter ein stierbändigender Herakles dar; naiv anmuthig dagegen eine Nymphe, welche auf einem Felsen sitzend den Thaten des Helden zuschauen mag.

Die dritte Epoche,

welche das 4. Jahrh. bis auf Alexander d. Gr. umfasst, scheidet sich der Zeit und dem Charakter nach unverkennbar von der vorigen. Der peloponnesische Krieg hatte alle Verhältnisse der griechischen Staaten erschüttert, die Leidenschaften, die nicht mehr in der Bekämpfung eines gemeinsamen Feindes sich einigen konnten, gegen einander entflammt und an Stelle der alten grossen Zeit eine neue lebhafter und vielseitiger bewegte heraufgeführt. Die alten grossen Anschauungen und Empfindungen waren verklungen, aber an ihre Stelle traten neue Gedanken und Gefühle, die sich aus den Fesseln der alten Zeit siegreich gelöst hatten. Denn wie das alte Band der Genossenschaft unter den einzelnen Staaten gelockert war, so löste sich nun auch zu freierer Stellung im beweglicher gewordenen staatlichen Ganzen das einzelne Subjekt, ungebundener seine ganze Kraft, vielseitiger seine reichen Anlagen entfaltend. Die leidenschaftliche Tragödie des Euripides, die philosophischen Systeme eines Plato und später eines Aristoteles, verkünden deutlich sich als Kinder dieser Zeit, und wenn die geistvolle Komödie des Aristophanes auch zu Gunsten der grossen Vergangenheit ihren beissenden Witz gegen die Erscheinungen der neuen Epoche wendet, so ist sie darum nicht minder ein Produkt der letztern. Für die Plastik ergeben sich aus den angedeuteten Verhältnissen entscheidende Wandlungen. Das leidenschaftlichere, tiefer erregte Wesen der Zeit musste nothwendig in ihren Werken sich spiegeln; wo die frühere Zeit ernste, feierliche Göttercharaktere gebildet hatte, traten jetzt die Gottheiten einer begeisterten, gluthvollen, lebensfreudigen Erregung an ihre Stelle; wo sonst in den Darstellungen bewegten Lebens das Spiel der Körperkräfte im Siegen und Unterliegen sich ausschliesslich geltend machte, wird nunmehr das tiefere Pathos der Seele, der leidenschaftliche Ausdruck der Stimmung als höchstes Ziel der Kunst aufgefasst. Damit hängt es zusammen, dass auch das Material ein anderes ward, dass namentlich dem Marmor, der die weicheren feineren Schattirungen der Form und des Ausdrucks unübertrefflich wiedergibt, dem Erz vorgezogen wurde, und die Goldelfenbeintechnik, zu der ohnehin die Mittel der Staaten nicht mehr reichten, fast in Vergessenheit kam. Ueberhaupt war die Zeit der grossen

monumentalen Kunst nicht günstig; Privataufträge und damit die Einflüsse eines beweglichern individuellen Geschmacks bestimmten im Wesentlichen den Kunstcharakter dieser Epoche.

Der erste grosse Meister dieser Zeit ist *Skopas*. Von der Insel Paros gebürtig, war er in der ersten Hälfte und gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts neben dem etwas jüngeren Praxiteles einer der beiden Hauptmeister der neu-attischen Schule. Ihm vor Allen war es beschieden, das ergreifende Pathos, den Sturm der Leidenschaft in nie vorher geahnter Macht zu enthüllen. In seine frühere Lebenszeit fällt eine der bedeutendsten monumentalen Unternehmungen jener Epoche, der durch ihn geleitete Neubau des 394 abgebrannten Tempels der Athena Alea in Tegea. Auch die beiden Giebelgruppen desselben, die Jagd des Kalydonischen Ebers und den Kampf des Achill mit Telephos darstellend, waren von seiner Hand. Spricht dies von einer frühentwickelten, vielseitigen Begabung des Künstlers, so bestätigen seine späteren Werke diese Wahrnehmung. Unter der grossen Anzahl von Götterstatuen, die er geschaffen, sind besonders die hervorzuheben, welche den Ausdruck einer tieferen Begeisterung verrathen. Dahin gehört vor Allem ein von Augustus nach Rom auf den Palatin gebrachter Apollo, der in langwallendem Gewande begeistert in die Kithara greifend, das Haupt mit dem Lorbeerkranze gekrönt, einherschritt. Die Marmorstatue des Vatikan scheint ein Nachbild dieser schwungvollen Schöpfung des Meisters zu sein. Noch tiefer und gewaltiger war die Erregung des Enthusiasmus in einer rasenden Bacchantin geschildert, deren stürmische Leidenschaft man in einer Nachbildung im Louvre zu Paris zu erkennen glaubt. Minder gewaltsam, aber um so inniger empfunden, war ein sitzender Ares, der, von Liebe zur Aphrodite bezwungen, träumerisch in sich versunken dasass, und von welchem eine Statue in Villa Ludovisi zu Rom eine Anschauung gibt. Die Liebesgöttin selbst bildete er zum ersten Mal in unverhüllter Pracht des ganz nackten Körpers, dessen Liebreiz zur Bewunderung hinriss. Bedeutender als diese Werke war jedoch eine umfangreiche Marmorgruppe, welche, in einem Tempel zu Rom aufgestellt, ursprünglich vielleicht für das Giebelfeld eines Tempels bestimmt war und die Ueberbringung der hephästischen Waffen an Achill durch seine Mutter Thetis schilderte. In den auf Seeungeheuern reitenden Nereiden und Tritonen, dem ganzen reichen Gefolge der Meergottheiten, mochte der Künstler die Lebensfülle, das übermüthige Dasein dieses beweglichen Volks der Salzflut trefflich veranschaulicht haben. Endlich wissen wir, dass Skopas ums Jahr 350 mit andern Künstlern an der Ausschmückung des Mausoleums zu Halikarnass thätig war.

Der zweite Hauptmeister der attischen Schule, *Praxiteles*, scheint um den Anfang des Jahrhunderts, etwa gegen 392 in Athen geboren zu sein. Der Richtung des Skopas nahe verwandt, scheint er sich doch durch

grössere Vielseitigkeit und ungemein fruchtbare Phantasie von jenem zu unterscheiden. Gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, darunter mehrere figurenreiche Gruppen, werden von ihm erwähnt, und wenn Skopas sich fast ohne Ausnahme des Marmors bediente, so hat zwar auch Praxiteles diesem Material den Vorzug gegeben, aber auch manche treffliche Arbeiten in Erz ausgeführt. In der Uebersicht seiner Schöpfungen tritt uns die grösste Mannichfaltigkeit entgegen. Götter und Menschen, männliche und weibliche Gestalten, die Jugend und das Alter wusste er zu bilden, doch neigte er sich dem Weichen, Zarten weiblicher und jugendlicher Gestalten am liebsten zu. Wenn er daher auch alle zwölf olympischen Götter, wenn er besonders Here, Athene, Demeter und Poseidon dargestellt hat, so waren doch Aphrodite und Eros seine Lieblinge, und andren Göttern, wie Apollo und Dionysos, gab er eine jugendliche Gestalt, um seinem Streben nach weicher Anmuth zu genügen. Wenn wir ferner in der Erzgruppe vom Raube der Persephone, wenn wir in Mänaden und bacchantischen Silenen seine Fähigkeit zur Schilderung leidenschaftlicher Scenen nicht bezweifeln dürfen, so war doch die Ruhe einer süss träumerischen, zu sanfter Schwärmerei erregten Gemüthsstimmung die eigentliche Heimath seiner Kunst.

Unter seinen berühmtesten Werken steht die Aphrodite von Knidos als eine der gefeiertsten Kunstschöpfungen des Alterthums obenan. Die alten Schriftsteller sind voll von ihrem Ruhme und erzählen, dass der bithynische König Nikomedes den Knidiern für dies Wunderwerk die Tilgung ihrer ganzen Staatsschuld anbot. Der Künstler hatte die Göttin völlig unbekleidet dargestellt, diese kühne Neuerung aber dadurch motivirt, dass er sie mit der Linken, als entstiege sie eben dem Bade, nach dem Gewande greifen liess, während die Rechte schamhaft den Schooss bedeckte. Die Ruhe der Stellung war von einer feinen Bewegung belebt, die den Umriss des schönen Körpers anmuthig beseelte; der Blick des Auges zeigte jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck, der weit entfernt von sehnsüchtigem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe aussprach. So manche späte Nachbildungen dieser berühmten Statue uns erhalten sind, so vermögen sie doch nur das äussere Motiv der Stellung, nicht die reine Hoheit des praxitelischen Werkes uns zu schildern. Eher können wir im Kopf und Oberkörper der berühmten Venus von Melos im Louvre (Fig. 77), weitaus der edelsten Aphroditedarstellung, die wir besitzen, den geistigen Gehalt einer Knidischen Aphrodite uns vergegenwärtigen. Noch vier andre Statuen derselben Göttin kannte das Alterthum von Praxiteles, namentlich eine bekleidete zu Kos, welche die Koer der Knidischen vorgezogen hatten. Fast nicht minder berühmt waren seine Darstellungen des Eros, unter denen die Marmorstatue zu Thespiae am höchsten geschätzt wurde. Der Gott war in dem zarten Uebergang

vom Knaben in das Jünglingsalter gebildet, und unter den erhaltenen Werken mag ein im Vatikan befindlicher Torso mit seinem jugendlich feinen Körper und dem fast wehmüthig träumerischen Ausdruck des leise geneigten Kopfes eine Vorstellung von dem Werke des Praxiteles geben.



Fig. 77. Venus von Melos. Louvre.

Ein drittes bedeutendes Werk war Apoll als Eidechsentödter (Sauroktonos), ein Erzbild, von welchem mehrere Nachbildungen in Marmor und Erz sich erhalten haben. Die anmuthige jugendliche Gestalt, die an den Baumstamm gelehnt, mit dem erhobenen Pfeil in der Rechten dem am Stamm heraufschlüpfenden Thiere auflauert, lässt in dem graziösen Spiele kaum noch den Gott selber erkennen. Unter den Gestalten endlich, die dem dionysischen Kreise angehören, genoss den meisten Ruf ein jugendlicher Satyr in einem Tempel an der Dreifussstrasse zu Athen, den Pausanias

als den hochberühmten (Periboëtos) bezeichnet. Zahlreiche Marmorstatuen eines jugendlich schönen Satyrs, der mit dem rechten Arm auf einen Baumstamm gestützt, in anmuthiger Nachlässigkeit und fast träumerischem Ausdruck sich anlehnt, scheinen auf das praxitelische Vorbild eines anderen Satyrs, der zu Megara aufgestellt war, sich zu beziehen. Ohne Zweifel wurde der sanfte, harmonische Reiz aller Werke des Meisters durch eine zart verschmolzene, von weicher Anmuth durchhauchte Behandlung unterstützt, die vornehmlich den Duft und Schmelz des griechischen Marmors zu höchster Vollendung steigerte.

Unter den erhaltenen Werken der attischen Schule dieser Zeit sind die Reliefplatten von der Brüstungsmauer des Tempels der Nike Apteros zu Athen die bedeutendsten. Auf einem Stücke sieht man zwei weibliche Gestalten in lebendigster Bewegung einen sich sträubenden Opferstier halten; auf der andern ist eine von reichem Gewand umflossene weibliche Gestalt, die sich mit prägnantem Ausdruck momentaner Bewegung in köstlicher Grazie die Sandale des rechten Fusses löst. Voll Anmuth und selbst nicht ohne geistreichen Humor sind sodann die Reliefs, die den Fries am choragischen Denkmal des Lysikrates schmücken. Sie schildern die Rache, welche Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern nahm, in mannichfaltigen, reizend und frei bewegten Gruppen.


Fig. 78. Von der Brüstung d. Niketempels.

Vorzüglich gehört aber hieher ein andres im Alterthum schon hochberühmtes Werk, das uns freilich nur in späteren, zum Theil mittelmässigen Kopieen erhalten ist: die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern. Das Original befand sich, aus Kleinasien herübergebracht, im Tempel des Apollo Sosianus zu Rom; ursprünglich schmückte es wahrscheinlich den Giebel eines kleinasiatischen Apollotempels. Schon das Alterthum war zweifelhaft, ob es von Skopas oder Praxiteles herrühre, und wenngleich, soweit wir urtheilen können, die Wahrscheinlichkeit für den ersteren schwerer in's Gewicht fällt, so wird doch eine Gewissheit darüber wohl nie erlangt werden. Der Gegenstand ist bekanntlich die Rache des Apollo und der Artemis an der thebanischen Königin Niobe, die sich wegen ihrer vierzehn Kinder stolz über Leto, die nur jene beiden besass, erhoben hatte. Dieser Frevel wurde durch die Vernichtung der ganzen blühenden Niobidenschaar gestraft. Von einer späteren Nachbildung der ursprünglichen Gruppe sind die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit

dem jüngsten Sohn und ausserdem sechs Söhne und drei Töchter erhalten, die Hauptfiguren sammt der Mutter in den Uffizien zu Florenz. Ausserdem besonders in der Pinakothek zu München ein todt dahingestreckter Niobide und der Torso des sogenannten Ilioneus. Von letzterem ist es nicht nachzuweisen, ob er ebenfalls zur Niobidengruppe gehört hat; dagegen steht er an Schönheit so hoch über den andern Statuen, dass er als eins der seltenen Originalwerke aus jener glänzenden Blüthezeit zu betrachten ist. — Das Rächeramt der unerbittlichen Götter hat eben begonnen. Ein Sohn liegt todt bereits ausgestreckt, die andren fliehen, ebenfalls getroffen oder jäh bedroht, der Mutter zu. Einer der Söhne sucht noch im Fliehen eine zu seinen Füssen niedersinkende Schwester aufzufangen, ein andrer rafft sich tödtlich getroffen zu einem trotzigen letzten Blick nach oben auf.



Fig. 79. Kopf der Niobe. Florenz.

In dieser allgemeinen Verwirrung, dieser erschütternden Tragödie der Angst und Verzweiflung flüchtet auch unser Auge mit den Kindern zu der erhabenen Mutter, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet. An ihr bricht sich die gedankenlose Hast der Flucht; sie birgt zärtlich in ihrem Schooss ihr jüngstes Töchterlein, dessen zarte Kindheit der rächende Pfeil nicht geschont hat. Aber während sie mit der Rechten das flüchtende Kind in mütterlicher Angst an sich drückt und sich liebevoll über die Schutzlose vorbeugt, wendet sie das stolze Haupt aufwärts und sucht mit einem Blick,

in welchem sich tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen, die rächende Göttin; nicht um ihr Erbarmen zu erflehen, denn sie weiss, dass sie kein Mitleid finden wird, nicht um Trotz auszudrücken, denn aller Trotz wäre hier Zeichen der Ohnmacht, sondern um mit heroischer Ergebung, wenngleich schmerzdurchbebt, dem Unvermeidlichen sich zu beugen. In dieser einen Gestalt liegt die Versöhnung für all' den entsetzlichen Jammer, der sie umgibt; sie hebt uns in ihrer grossartigen Erscheinung, in der ächt antiken Hoheit, mit welcher sie das Geschick erträgt, auf jene reine Höhe des Mitgefühls, zu welcher auch die Tragödie der Alten uns emporträgt.

Ebenfalls dem kleinasiatischen Boden gehört endlich eine Reihe von Reliefs, welche in Budrun, dem alten Halikarnass, gefunden worden sind,[1] und von denen es wohl unzweifelhaft ist, dass sie von dem berühmten Mausoleum stammen, welches die Königin Artemisia von Karien um 353 v. Chr. ihrem Gemahl errichten liess, und dessen plastische Ausschmückung *Skopas*, *Leochares*, *Timotheos* und *Bryaxis* ausführten. Mehrere Reliefplatten eines Frieses mit leidenschaftlich bewegten Amazonenkämpfen gelangten früher schon nach Genua in den Besitz des Marchese di Negro, die übrigen Reste befinden sich zu London im brit. Museum. Obschon ungleich in der Durchbildung athmen diese Werke doch so sehr den lebensprühenden Geist der Kunst des Skopas, dass man sie dem Mausoleum kaum mehr wird absprechen können. Ausser den Friesplatten sind viele Bruchstücke von Löwen, Reiterbildern und von der kolossalen Marmorquadriga mit der Statue des Mausolus, welche das Ganze krönte, gefunden worden. Letztere, fast vollständig wieder zusammengesetzt, verdient schon als seltenstes Originalportrait aus jener Zeit hohe Aufmerksamkeit. —

Im Gegensatze zur attischen Kunst, deren Wesen auch jetzt ein ideales genannt werden muss, blieb in dieser Epoche die peloponnesische Plastik ihrer früheren, mehr naturalistischen Richtung treu. Als Haupt der argivisch-sikyonischen Schule steht *Lysippos* da, dessen Thätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders d. Gr. hineinreicht. Er war nicht bloss einer der einflussreichsten, sondern auch einer der fruchtbarsten Künstler des Alterthums, wenn auch die Angabe, dass er 1500 Werke geschaffen habe, wohl ohne Zweifel an Uebertreibung leidet. Ausschliesslich Erzgiesser, trat er schon dadurch der attischen Schule gegenüber und schloss sich auch technisch der früheren Kunstrichtung des Peloponnes an. Obwohl unter seinen zahlreichen Werken mehrere Götterstatuen aufgeführt werden, so der 60 Fuss hohe Koloss des tarentinischen Zeus und das ebendort aufgestellte kolossale Bild des Herakles, so ging doch seine Kunst zu überwiegend auf die Darstellung des Körperlichen, der schönen, kräftig entwickelten Menschengestalt an sich aus, als dass er auf idealem Gebiet sich hätte auszeichnen

[1] Vgl. *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus etc. London 1862. Fol. u. 8.

können. Gleichwohl ist es für diese Richtung bezeichnend, dass er von allen Idealgestalten am meisten und am liebsten den Vertreter physischer Manneskraft, Herakles, dargestellt, ja recht eigentlich seinen Typus erst vollgiltig ausgeprägt und obendrein die Thaten des Helden in Erzgruppen geschildert hat. Am fruchtbarsten war jedoch der Meister in Portraitbildungen, unter denen die zahlreichen Statuen Alexanders so ausgezeichnet waren, dass der grosse König nur von Lysippos plastisch dargestellt sein wollte. In diesen Bildnissen scheint die feinste Individualistik sich glücklich mit einer ins Heroische gesteigerten Auffassung verbunden zu haben. Auch umfangreichere Compositionen gehörten diesem Kreise an, so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders und seine Errettung durch Krateros schilderte; so das kolossale Denkmal, welches den König mit 25 Reitern und 9 Fusskämpfern in der Schlacht am Granikos darstellte. An all diesen Werken wird die lebensvolle Charakteristik und die feine, naturwahre Ausführung, die namentlich auch in der Behandlung des Haupthaares sich kundgab, rühmlich hervorgehoben. Im Ganzen aber war es die Schönheit und Harmonie des menschlichen, besonders des männlichen Körpers, auf welche des Lysippos Streben gerichtet war, und wir erfahren, dass er, die polykletischen Proportionen sorgfältig im Auge behaltend, sie doch zu einer neuen, mehr auf Effekt gerichteten Auffassungsweise umbildete und den Körper feiner, schlanker, eleganter, den Kopf im Verhältniss zum Rumpfe kleiner schuf, als die Durchschnittsform der Natur vorschreibt. In dieser Hinsicht war sein Apoxyomenos, ein Athlet, der mit dem Schabeisen sich vom Staube der Palästra reinigt, ein in Rom hochgefeiertes Werk. Eine meisterhafte Marmorkopie desselben, welche im Jahre 1846 in Trastevere aufgefunden, gegenwärtig eine Zierde der vatikanischen Sammlung bildet, bringt die feine Elasticität, die anmuthige Geschmeidigkeit eines jugendlich schönen, vollendet durchgebildeten Körpers zur Erscheinung (Fig. 80). Fügen wir noch hinzu, dass auch in Thiergestalten Lysippos die Unmittelbarkeit des Lebens trefflich wiederzugeben wusste, so haben wir seine Thätigkeit im Wesentlichen angedeutet.

Manche tüchtige Schüler schlossen sich seiner Richtung an, die mit eigenthümlicher Leichtigkeit und Feinheit in ähnlichen Darstellungen jugendlichen Lebens sich ergingen. Aber auch die attische Schule verbreitete sich in dieser Epoche über verwandte Zweige des künstlerischen Schaffens, und namentlich das Portrait scheint häufig und mit Talent im Sinn einer lebenswahren, aber keineswegs realistisch nüchternen Auffassung immer mehr zur Geltung gekommen zu sein. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Dichterinnen und Hetären — wie schon Praxiteles seine Geliebte Phryne nicht bloss portraitirt, sondern auch die Statue neben einem Aphrodite-Standbild hatte aufstellen dürfen — werden oft und trefflich darge-

stellt. Um eine annähernde Anschauung von der edlen Auffassung griechischer Bildnissstatuen zu gewähren, fügen wir eine Zeichnung nach der

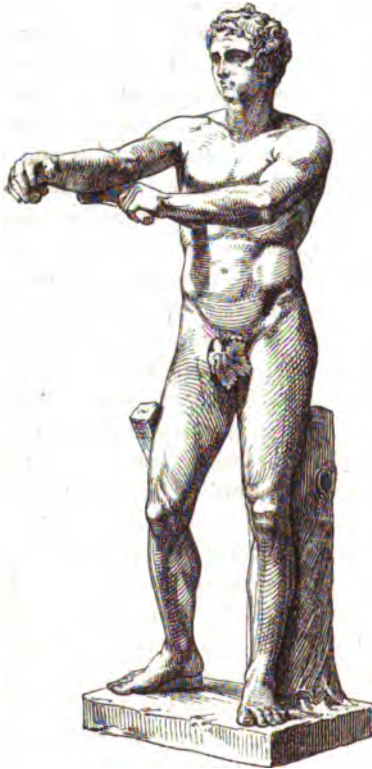


Fig. 80. Apoxyomenos nach Lyssipos.



Fig. 81. Statue des Sophokles.

Statue des Sophokles bei, die als eins der trefflichsten Werke dieser Art, wenn auch offenbar in einer späteren Nachbildung, auf uns gekommen ist und die Sammlung des Laterans in Rom schmückt.

Die vierte Epoche,

welche den beiden Perioden höchster Blüthe folgt, umfasst die Zeit nach Alexanders Tode und findet ihr Ende mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer. Alexanders Herrschaft hatte das vielgestaltige individuelle Leben der griechischen Stämme gebrochen, dafür aber den Einfluss

hellenischen Wesens weit über die Grenzen Griechenlands, bis tief in den Orient hinein verbreitet. Was dadurch an Expansion gewonnen wurde, ging an Intensität, an Reinheit und Selbständigkeit verloren. Der hellenische Geist nahm, indem er sich über den Osten ausbreitete, vielfach die Einflüsse des Orients in sich auf und büsste dadurch mehr und mehr an seiner eigenthümlichen Energie ein. Auch das Schicksal der bildenden Kunst ward dadurch umgewandelt. In den zerfallenen und zerrissenen hellenischen Freistaaten fand sie kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten, deren Luxus und Prunk in ihr die Richtung auf glänzende Scheinbarkeit, auf äusseren Effekt, auf virtuosenhafte Behandlung fördern musste. Dennoch hat auch jetzt die griechische Plastik noch eine solche Lebenskraft, dass es ihr möglich wird, den bereits von ihr erschöpften Darstellungsgebieten noch neue hinzuzufügen und Werke zu schaffen, welche lange Zeit einstimmig für die höchsten Leistungen der hellenischen Plastik gehalten worden sind. Der Grundcharakter derselben ist ein bis zum Pathologischen gesteigerter Affekt, welcher durch bravourmässigen Vortrag und eine stark ins Malerische hinüberschweifende Composition zum Ausdruck kommt. Von den griechischen Freistaaten war es hauptsächlich Rhodos, und von den neuen Fürstenhöfen ausschliesslich Pergamos, wo die Kunst dieser Epoche eine bedeutende Blüthe erlebt hat.

Die Schule von Rhodos erscheint dadurch als Fortbildung der peloponnesischen, dass wir *Chares*, einen Schüler des Lysippos, an ihrer Spitze finden. Die eherne Kolossalstatue des Sonnengottes, welche 105 römische Fuss mass und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die grösste Statue des Alterthums. Wie gross die Vorliebe für Kolossalbildungen und damit zugleich die Neigung zu effektvoller Behandlung war, erkennen wir aus dem Bericht, dass ausserdem noch hundert andre Kolossalstatuen auf Rhodos errichtet wurden. In andrer Weise sprach sich derselbe Sinn bei einer Statue des seine Raserei bereuenden Athamas, einem Werke des *Aristonidas*, aus, wo dem Erz angeblich Eisen beigemischt war, um die Schamröthe zum Ausdruck zu bringen. Das berühmteste Werk der rhodischen Schule ist die von *Agesandros*, *Athenodoros* und *Polydoros* gefertigte Gruppe des Laokoon, die im Jahre 1506 in Rom gefunden, ein vielbewundertes Hauptwerk der vatikanischen Sammlung ist. Plinius erzählt, dass diese Gruppe im Palaste des Titus stand, und aus einem dunklen Ausdruck dieser Stelle hat man, wie uns scheint, mit Unrecht geschlossen, dass das Werk erst für den Palast des Titus gearbeitet worden sei. Laokoon war bekanntlich ein Priester des Apollo und wurde, weil er gegen den Gott gefrevelt hatte,

sammt seinen beiden Söhnen, als er dem Poseidon ein Opfer bringen sollte, durch zwei von Apollo gesandte Schlangen am Altare getödtet. Mit wunderbarer Kunst ist dies furchtbare Ereigniss in seinem ganzen Umfang dargestellt und aus drei verschiedenen Scenen eine innig verbundene, streng zusammenhängende Gruppe gebildet, die in meisterhaftem Aufbau sich gipfelt und den einen Moment des höchsten Leidens und Entsetzens unvergleichlich ergreifend vorführt. Die beiden Schlangen haben im Nu die drei Gestalten unlöslich und unentrinnbar umwunden. Machtlos ist Laokoon gegen den Altar gedrängt, an dessen Fuss der jüngere Sohn eben



Fig. 82. Gruppe des Laokoon.

unter dem scharfen Biss der einen Schlange mit einem letzten Seufzer sein Leben aushaucht. Der Vater ist unvermögend, ihm beizustehen, denn eben trifft ihn selbst der tödtliche Biss der zweiten Schlange in die Seite, so dass er in krampfhaftem Schmerzgefühl zuckend sich aufbäumt und die gewaltsam vorgedrängte Brust rechtshin wendet. Ueberwältigt vom Todesschmerz stösst er, den Kopf hintenüberwerfend, einen Schrei aus, während die rechte Hand mit erschütternder Wahrheit des Ausdrucks nach dem Hinterkopfe greift [1], und die Linke in krampfhaft unbewusstem Griff das Thier zu entfernen strebt. Entsetzt blickt der ältere Sohn, zu seiner

[1] Wir haben in unsrer Abbildung die ursprüngliche Haltung der Hand wiederherstellen lassen.

Linken, zum Vater auf, indem er mit der einen Hand vergeblich den emporgehobenen linken Fuss von der Umstrickung der Schlange zu befreien sucht, deren Wuth auch er sogleich zum Opfer fallen wird. Alles dies drängt sich in einen einzigen, mit furchtbarer Wahrheit versteinerten Moment zusammen; das ganze Pathos concentrirt sich in der gewaltigen Gestalt des Vaters, die ganze Behandlung verstärkt in ihrer übertrieben scharfen effektvollen Weise den Ausdruck höchsten Entsetzens. Aber wir sehen hier nichts als ein rein physisches Leiden, der Eindruck ist ein bloss pathologischer, weil keine sittliche Idee, kein tragischer Conflikt, e Andeutung von Schuld und Sühne uns entgegen tritt, und darin ; die Schranke, darin auch der Gegensatz gegen eine Niobe und andre ke früherer Zeit. Gleichwohl ist und bleibt die Composition und die führung meisterhaft und bewundernswürdig.

Von ganz ähnlicher Richtung, in ganz gleichem Sinn entworfen und t minder kunstvoll durchgeführt ist ein anderes, derselben Zeit und ule angehöriges Werk zu nennen, in welchem wir die kolossalste Gruppe Alterthums besitzen: die von *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles rbeitete Gruppe des sogenannten Farnesischen Stieres. Nach dem Beat des Plinius befand sie sich zu Rom im Privatbesitz des Asinius Pollio. . 16. Jahrhundert ward sie in den Thermen des Caracalla aufgedeckt und hört jetzt dem Museum zu Neapel an. Obwohl stark restaurirt, zeigt e in allem Wesentlichen unleugbar den Charakter dieser Epoche. Der waltigen Composition liegt eine Lokalsage zu Grunde, nach welcher ethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualollster Weise gepeinigt worden war, die letztere an einen Stier banden ad von ihm zu Tode schleifen liessen, während sie dieselbe furchtbare ache kurz vorher für die Antiope bestimmt hatte. Wir sehen die beiden rrlichen Jünglingsgestalten in gewaltiger Kraftanspannung den hoch sich ifbäumenden Stier bei den Hörnern ergreifen, um die hilflos hingesunkene Dirke daran zu befestigen. Vergebens umfasst sie in verzweifelnder Todesangst das Bein des Amphion, vergebens erhebt sie flehend den Blick und den wie zur Abwehr ausgestreckten rechten Arm: im nächsten Augenblick wird das rasende Thier, losgelassen, die üppige Schönheit des blühenden, nur halb verhüllten Weibes in qualvollen Tod reissen. Ruhig steht Antiope im Hintergrunde, eine vollendet schöne Gestalt, der Vollstreckung ihrer Rache gewiss. Ein sitzender Hirt und allerlei Gethier, in freiem Styl an der Basis ausgemeisselt, bezeichnen das Lokal des Vorganges. Auch dieses Werk leidet an demselben Mangel, wie der Laokoon; auch hier fehlt der Ausdruck einer sittlichen Idee, auch hier wird unser Mitgefühl nur durch körperliches Handeln und Leiden erregt; aber an machtvoller Kühnheit der Composition, an allseitiger Durchbildung und harmonischem Aufbau der Gruppe, an gründlicher Kenntniss und glänzender

Meisterschaft in der Behandlung der Körper steht das grossartige Werk vielleicht noch höher als jenes.

Die zweite grosse Schule dieser Epoche, die Pergamenische, scheint sich hauptsächlich durch Darstellungen der Schlachten der Könige Attalos und Eumenes gegen die Gallier (c. 240 v. Chr.), deren Schwärme damals Kleinasien überfielen, ausgezeichnet zu haben. Plinius nennt mehrere Künstler, die dabei thätig gewesen sind. Allem Anscheine nach sind dies zahlreiche Figurengruppen gewesen, von deren Zusammenstellung wir zwar nichts wissen, deren Charakter und Bedeutung aber uns vorzüglich in der Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum vor Augen steht. Ohne Zweifel ist es ein Gallier, der beim übermächtigen Herannahen der Feinde, um schimpflicher Knechtschaft zu entgehen, sich in sein Schwert gestürzt hat. Todesmatt ist er auf seinem grossen Schilde zusammengebrochen; nur mit Mühe hält ihn noch der aufgestützte rechte



Fig. 88. Der sterbende Gallier. Capitol.

Arm vor völligem Sinken. Aber aus der tiefen Wunde unter der Brust strömt mit dem Blute das Leben hin, schwer beugt sich der breite Kopf vorn über, Todesschatten umfloren schon seinen Blick, schmerzvoll zieht sich die Stirn zusammen, und zu einem letzten Seufzer öffnen sich die Lippen. Schwerlich gibt es eine andre Statue, in der die bittre Nothwendigkeit des Strebens so erschütternd wahr zum Ausdruck kommt; um so erschütternder, je kraftvoller dieser rüstige Körper ist, je weniger irgend ein ideeller Ausdruck oder eine harmonisch schöne Bildung der Gestalt den Eindruck mildert. Denn mit der feinsten Berechnung ist in der Behandlung des Körpers, in der derben, selbst schwieligen Textur der Haut, in der Herbigkeit des Formengefüges, in dem struppigen dicken Haar und dem entschiedenen Racentypus des Kopfes der Charakter des Barbaren im Gegensatz zu dem fein und harmonisch durchgebildeten Griechen ausgeprägt. Welch eine Kluft liegt zwischen jenen Perserdarstellungen

der marathonischen Zeit in ihrer allgemeinen Idealistik und der scharf individualisirten, durch und durch historischen Bestimmtheit dieser Gallierstatuen. Völlig verwandt in Anlage, Material und Ausführung ist die Marmorgruppe eines Galliers, der seinem Weibe und dann sich selbst den Tod gibt, als »Arria und Pätus« in der Villa Ludovisi zu Rom befindlich. Hier ist eine ähnliche Scene, nur in andrem Momente vorgeführt, nur bewegter durch ein höheres Pathos und den Ausdruck momentaner Leidenschaft. Der Gallier hat eben seinem Weibe den Todesstoss versetzt, so dass sie entseelt zu seinen Füssen zusammenbricht, nur an ihrem linken Arme noch von seiner Hand gehalten. In stürmischer Erregung, als ob es gälte, einem schon dicht herandrängenden Feinde den letzten Moment abzugewinnen, senkt der trotzige Krieger mit hoch erhobener Rechten sein kurzes Schlachtschwert mit gewaltigem Stoss in seine Brust. In scharfer Individualistik und Naturwahrheit des Körpers steht dies Werk dem vorher genannten gleich.

c. Münzen und geschnittene Steine.

Das griechische Leben war so innig vom Hauche der Kunst durchdrungen, dass es in allen seinen Bedürfnissen das Gepräge der Schönheit suchte. In sehr bezeichnender Weise finden wir dies bei den Münzen, die indess in Grossgriechenland und Sicilien eine mannichfaltigere und vollendetere Ausbildung erfuhren als im eigentlichen Griechenland. Athen, Argos und Sikyon, in den besten Epochen die Hauptorte der grossen Kunstübung, behalten im Gepräge ihrer Münzen noch lange einen schlichten, streng alterthümlichen Styl bei. Im 4. Jahrhundert zeigt sich eine höhere Entwicklung an den Münzen von Pheneos und Stymphalos in Arkadien, sowie denen der Inseln Naxos und Kreta. In Grossgriechenland und Sicilien dagegen erhebt sich schon im 5. Jahrhundert das Münzgepräge zu grösserer Bedeutung und erreicht im folgenden Jahrhundert durch lebensvolle Charakteristik, reiche Mannichfaltigkeit und edle Formvollendung eine hohe Stufe der Ausbildung. Durchweg ist es den griechischen Münzen eigen, die Gestalt der hauptsächlich verehrten Lokalgottheit, oder ein derselben zugehöriges Emblem zu zeigen. Erst in der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger werden die Götter durch die Köpfe der Fürsten verdrängt.

Weit reicher und umfassender ist die Fülle künstlerischen Talents, welches die zahlreich erhaltenen geschnittenen Steine darbieten. Indess sind hier Werke der früheren Epochen verhältnissmässig selten und erst die spätere luxuriösere Zeit bringt eine Fülle der zierlichsten Arbeiten, der geistreichsten Compositionen, der interessantesten Gegenstände von Mythe und Sage zur Erscheinung. Im 4. Jahrhundert wird *Pyrgoteles* als berühmtester Meister der Steinschneidekunst genannt, und ihm allein ge-

stattete Alexander d. Gr. sein Bildniss zu schneiden. Unter den Nachfolgern Alexanders an den prunkliebenden Höfen des Orients steigerte sich der Luxus in diesem Kunstzweige so weit, dass man sich nicht mehr mit den Gemmen, den vertieft geschnittenen Steinen begnügte, sondern auch die sogenannten Cameen, erhaben geschnittene Steine erfand. Bei diesen liebte man verschiedenfarbige Edelsteine anzuwenden und die Lagen derselben so geschickt zu benützen, dass das Bild hell von einem dunkleren Grunde sich abhob. Die prachtvollste und grösste dieser Arbeiten ist der im kaiserlichen Kabinet zu Petersburg aufbewahrte Cameo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Euridice darstellt. Ptolemäus den II. sammt seiner Gemahlin enthält ein fast ebenso grosser Cameo in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.

2. Die griechische Malerei.

a. Wesen und Bedeutung.

Weit später als die Plastik begann bei den Griechen die Entwicklung der Malerei.[1] Sie war die jüngere, aber darum nicht die unbedeutendere Kunst. Wenn in neuerer Zeit öfter an einem höheren ästhetischen Werth der griechischen Malerei gezweifelt worden ist, so sollten allein die begeisterten Schilderungen der alten Schriftsteller, die übereinstimmenden Nachrichten von der allgemeinen Werthschätzung der Werke der Malerei uns vorsichtig machen und vor absprechenden Urtheilen bewahren.

Freilich ist es schwierig, den Vorstellungen der Alten zu folgen, und so gut wie unmöglich, auch nur eine annähernde Anschauung von den hochgepriesenen Malerwerken zu gewinnen, da keins derselben uns erhalten ist und wir also eigentlich wie der Blinde von der Farbe urtheilen würden. Dennoch ist eine grosse Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche, mit besonnener Erwägung ihrer Stellung zum Ganzen der antiken Kunstübung, uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einerseits die unzähligen gemalten Vasen, die zu Tausenden in allen europäischen Museen angetroffen werden; andrerseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und an andern Orten aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, dass alle diese Werke theils, wie die Vasen, Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeit, oder wie die Wandgemälde flüchtige dekorative Arbeiten sind, durchweg also einen unendlichen Abstand von den Schöpfungen der grossen griechischen Meister voraussetzen lassen. Wenn nun gleichwohl die Vasengemälde wenigstens von einer unerschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaun-

[1] Für die Geschichte der griechischen Malerei bietet der II. Band der „Geschichte der griechischen Künstler“ von *H. Brunn* (Stuttgart 1859) die umfassendsten Untersuchungen dar.

lichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem grossen Geschick für Anordnung und Composition; wenn ferner die bessern unter ihnen von einer unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung, von einem köstlichen Rhythmus der Linien erfüllt sind: so sollte dies allein hinreichen, uns von der künstlerischen Bedeutung jener Schaar untergegangener Meisterwerke, von denen sie nur eine schwache Copie sind, zu durchdringen. Freilich ist in diesen Werken weit weniger ein malerisches als ein plastisches Vermögen ausgedrückt. Einfarbig von einfarbigem Grunde sich abhebend, gehen sie nicht über die Bedeutung von Reliefs hinaus, bleiben vielmehr natürlich durch den Mangel körperlicher Entwicklung hinter der Wirkung der Reliefs zurück. Anders freilich verhält es sich mit den Wandmalereien, die uns aus dem Alterthum überkommen sind. Obwohl in technischer Hinsicht über den Charakter leichter Dekorationsarbeiten nicht hinausgehend, zeigen sie nicht allein eine feine Harmonie, reiche Abstufung, zarten Schmelz der Farben, sondern lassen oft eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks erkennen, die auf die ergreifende seelenvolle Schönheit der unwiederbringlich verloren gegangenen Meisterwerke einen überraschenden Rückschluss gestatten. Hier ist ein volles, warmes, reiches Leben der Farbe, eine zarte Durchbildung der Formen mittelst Licht und Schatten und fein beobachtetem Helldunkel das künstlerische Prinzip, auf welchem der Geist der Darstellungen beruht. Dennoch erkennen wir leicht, dass wir vom Maassstabe der modernen Malerei entschieden absehen müssen. Wie harmonisch die farbenreichen Gemälde uns auch anmuthen, es fehlt ihnen doch jene eigenthümliche Tiefe, welche nur durch die vollendete malerische Perspektive zu erreichen ist. Sie stehen daher immerhin den Gesetzen des Reliefstyls näher als der freien malerischen Entwicklung und beweisen wieder, dass allem griechischen Kunstschaffen der plastische Charakter unverkennbar aufgeprägt ist.

Den Inhalt der malerischen Darstellungen bildete, wie bei der Plastik, zunächst und vor Allem der Göttermythus und die Heroensage. Von Anfang an wurde es aber entscheidend für die Stellung der Malerei, dass ihr die eigentliche Darstellung der Götter, die Ausprägung der höchsten Idealbegriffe von der Plastik vorweg genommen war und dass diese ältere Schwesterkunst ausschliesslich die Göttergestalten für die Verehrung des Volkes zu schaffen hatte. Ausgeschlossen von der Mitbewerbung um die höchsten Aufgaben der Kunst, musste die Malerei dadurch eine realistischere Stellung erhalten, die denn sehr bald sie auf das breite Feld des eigentlichen geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände des Tages hinwies. So kam es, dass die antike Kunst, neben Schilderungen des heroischen Kreises, Genrebilder, Carikaturen, Stillleben und andre Darstellungen aus niedrigeren Gebieten aufweisen konnte.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannichfaltig, je nach Art

und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor Allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden in der Regel auf sorgfältig bereitetem und fein geglättetem Stuck mit einfachen Wasserfarben al fresco ausgeführt; letztere waren auf Holztafeln in tempera, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Erst in der Blüthezeit der antiken Kunst wurde die enkaustische Malerei erfunden, die darin bestand, dass Wachsfarben mit trocknen Stiften verarbeitet und sodann in die sorgfältig bereitete Fläche eingebrannt wurden. Diese Erfindung hing, wie in der modernen Zeit das Aufkommen der Oelmalerei, mit dem Streben nach realistischer Vollendung, nach weicherer Modellirung, zarterem Schmelz und glänzenderem Gesammteffekt zusammen. Nur zu untergeordneten Zwecken, namentlich für die prachtvollere Ausstattung der Fussböden, trat in der späteren Zeit noch die Mosaikmalerei hinzu, die ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Stiften zusammensetzte.

b. Geschichtliche Entwicklung.[1]

Die Nachrichten der Alten über die ersten Erfindungen, welche die Malerei ins Leben führten, knüpfen sich nicht an mythische, sondern an historisch bestimmte Namen. So soll *Kleanthes* die ersten Schattenrisse gezeichnet und *Telephanes* die Linearzeichnung weiter ausgebildet, *Ekphantos* zuerst die einfarbige (monochrome) Malerei eingeführt, *Eumaros* von Athen zuerst Mann und Frau in der Malerei unterschieden haben. In den älteren Vasenbildern liegen uns Beweise für den damaligen Zustand der Malerei deutlich vor und die hellere Färbung der Frauen, die dunklere der Männer gibt uns eine Aufklärung über das, worin das Verdienst des Eumaros bestand. Bald nach diesen ersten Versuchen und Erfindungen tritt ein Meister auf, dessen berühmte Arbeiten die Zeit des Kimon verherrlichen. *Polygnot,* gebürtig von der Insel Thasos, scheint durch Kimon etwa um 462 eine Berufung nach Athen erhalten zu haben, wo er mehrere Prachtbauten mit Gemälden zu schmücken hatte. So malte er mit mehreren Genossen in der »Poikile« genannten Halle Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme Troja's und die Schlacht von Marathon. Im Tempel der Dioskuren führte er mit einem andern athenischen Meister, Namens *Mikon,* Darstellungen der Heroensage aus; ebenso hatte er Theil an den Gemälden im Tempel des Theseus, in der Pinakothek der Propyläen und in der Vorhalle des Athenetempels zu Platää. Den höchsten Ruhm genossen aber seine in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen über und unter

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 20. 21. 22.

einander hatte er die Einnahme Ilions und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt geschildert. Es waren colorirte Umrisszeichnungen auf farbigem Grunde, ohne Schatten und Modellirung, nur in vier Farben ausgeführt, ohne alle Perspektive, in einfacher Reliefdarstellung angelegt. Und doch bei dieser strengen Einfachheit der Behandlung rühmte man an ihnen die klare rhythmische Composition, die Feinheit der Zeichnung, das Ausdrucksvolle der Gestalten, den Adel der Formen. Wenn ferner die Augenbrauen der Kassandra gerühmt werden; wenn von der Polyxena gesagt wird, in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze troische Krieg; wenn endlich dem Polygnot vor allen Andern »Ethos« zugesprochen wird: so dürfen wir von dem mächtigen Ausdruck und der geistigen Bedeutung seiner Werke überzeugt sein. Wir sehen also in dieser Epoche die Malerei zu grossen monumentalen Zwecken verwendet, streng und einfach auf die Darstellung heroischer Begebenheiten, auf das Geistige, Gedankenvolle in ihnen gerichtet, dagegen einer vollendeteren, realistischeren Durchbildung noch fern, mehr auf das einfach Grossartige, Würdige und Feierliche, als auf Lieblichkeit und Mannichfaltigkeit zielend. In der schlichten Strenge der Behandlung erscheint sie demnach den Werken der frühmittelalterlich christlichen Kunst verwandt, in der feinen Ausprägung der Formen und in der Schilderung mannichfachen Gemüthsausdrucks ihr jedoch unstreitig überlegen.

Eine weitere Entwicklung hatte die Malerei zunächst in formeller und technischer Hinsicht zu durchlaufen. Die attische Schule setzte in dieser Richtung im weitern Verlauf des 5. Jahrhunderts jene Bestrebungen fort. In *Agatharchos*, der für die Dekorationen der Theater und ähnliche Zwecke des Privatlebens beschäftigt war, trat das Streben nach illusorischem Effekt, nach perspektivischer Wirkung hervor. Wichtiger aber war die Thätigkeit des *Apollodoros*, der zuerst eine mehr malerische Wirkung, eine kräftigere Modellirung der Gestalten durch Beobachtung von Licht und Schatten einführte und davon auch den Namen des Schattenmalers erhielt.

Nach dem peloponnesischen Kriege zieht sich die Malerei eine Zeit lang aus Attika zurück, um in den kleinasiatischen Städten, namentlich in Ephesus, einen weiteren bedeutenden Fortschritt zu thun. Das Verdienst dieser ionischen Schule beruht hauptsächlich auf einer reicheren und feineren Ausbildung der Farbe, auf vollendeter Modellirung und der Erreichung einer völlig realen Illusion. Gleich der Plastik erhielt auch die Malerei in dieser Zeit mehr die Richtung auf das Leben, auf die Befriedigung profaner und privater Bedürfnisse, und an die Stelle der früheren monumentalen Wandmalerei trat jetzt mehr und mehr die Tafelmalerei. Für das Streben nach täuschender Wirklichkeit geben manche Künstleranekdoten Zeugniss, so jene bekannte Geschichte von dem Wettstreit der beiden Hauptmeister dieser Schule, des Zeuxis und Parrhasios, von denen

der erste Trauben gemalt hatte, nach welchen die Vögel pickten, der andere aber durch einen darüber gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst zu täuschen wusste.

Zeuxis aus Heraklea, wahrscheinlich in Grossgriechenland, gebürtig, war in seiner spätern Lebenszeit in Ephesus thätig. Nicht bloss zarte Anmuth und weibliche Grazie lebte in seinen Bildern, wie in jener Helena, für welche die Krotoniaten ihm die schönsten und edelsten Jungfrauen der Stadt als Modelle gestattet hatten, und in der Penelope, in welcher man die Sittsamkeit selbst gemalt zu sehen glaubte; sondern auch der lebendige Ausdruck prägnanter und überraschender Situationen, wie in der von Lucian beschriebenen Kentaurenfamilie, gelang ihm vortrefflich. Das erkennen wir auch in der alten Nachricht, dass er vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib gestorben sei. Im Wetteifer mit ihm entfaltete der Ephesier *Parrhasios* seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des Plinius zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntniss der Künstler in den Umrissen die Palme davon. Eine feinere Durchbildung der Form, eine scharfe Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe und meisterhafte Ausprägung des psychologischen Ausdrucks scheinen ihm eigen gewesen zu sein. Letzteres erkennt man deutlich an den Berichten der Alten über ein Bild, in welchem er alle widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters ausgeprägt hatte. In einem andern Bilde hatte er zwei Knaben gemalt, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfältigkeit des Knabenalters aussprach. Unter den Scenen heroischen Lebens werden mehrere, wie der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus, und der jammernde Philoktet auf Lemnos genannt, die in der Wahl des Gegenstandes schon die Hinneigung zur Darstellung bewegter Gemüthszustände bekunden.

Zu den berühmteren Zeitgenossen jener beiden Meister zählt *Timanthes*, der zwar nicht der ionischen Schule angehört, der aber unter anderem in Samos einen Wettstreit mit Parrhasios einging. Von ihm wird besonders die Kraft der Erfindung gerühmt, sowie Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung. Vielbewundert war sein Gemälde des Opfers der Iphigenia, in welchem er den Ausdruck theilnehmender Trauer und Klage meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte. In einem pompejanischen Wandgemälde scheint eine, wenngleich im Einzelnen abweichende und in der Ausführung geringe Nachbildung dieses Werkes erhalten.

Wie in der Plastik der attischen Schule die peloponnesische, so ist in der Malerei der ionischen die Schule von Sikyon entgegengesetzt.

Eine schärfere wissenschaftliche Ausbildung, eine höchst bestimmte charakteristische Zeichnung und ein ernstes wirksames Colorit scheinen ihr eigenthümlich gewesen zu sein. An ihrer Spitze steht *Eupompos*, von dem ein Sieger im gymnischen Wettkampfe bekannt war. Sein Schüler *Pamphilos* scheint besonders durch wissenschaftliche Studien die Malerei tiefer begründet zu haben und ein gesuchter Lehrer gewesen zu sein. Von *Melanthios* wird die Anordnung der Bilder, von *Pausias* die Kunst der Verkürzungen und der Bemalung gewölbter Decken, sowie die besonders feine Ausbildung der enkaustischen Technik gerühmt.

Den höchsten Gipfel erreichte die griechische Malerei durch den grossen *Apelles*, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. lebte und die Vorzüge der ionischen und sikyonischen Schule zu vereinigen wusste. Er scheint, ein antiker Rafael, seinen Werken eine vollendete Anmuth, jenen zarten Hauch der Schönheit verliehen zu haben, der nur aus der Verbindung der feinsten Formengebung mit zartem Schmelz des Colorits und edler seelenvoller Auffassung entspringt. Maassvolle Harmonie bildete den hinreissenden Zauber seiner Werke. Das berühmteste unter diesen war Aphrodite, welche aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres ausdrückt. Ursprünglich für den Asklepiostempel auf Kos gemalt, wurde sie von Augustus, der den Koern dafür hundert Talente an den Abgaben nachliess, nach Rom geführt und im Tempel des Cäsar aufgestellt. Als das Bild später Schaden gelitten hatte, wollte kein Künstler es wagen, die Restauration auszuführen. Ein anderes Gemälde stellte die Verleumdung dar. Ausserdem malte er Götter und Heroenbilder und endlich mehrfache Porträts Alexanders, der von Niemand, als von Apelles gemalt sein wollte. Mit dem Blitz in der Hand hatte dieser den grossen König für den Artemistempel zu Ephesos gemalt, und so gewaltig war der Eindruck des Bildes, dass der König im Hinblick auf dasselbe sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles.

Unter den Zeitgenossen des Apelles war *Protogenes* so ausgezeichnet, dass selbst ein Apelles wie versteinert vor Bewunderung ein von ihm gemaltes Bild des Ialysos anschaute. Vorzüglich war auch *Aëtion*, von dem die Darstellung Alexanders mit der Roxane hochgepriesen wurde. Hohen Ruhm genoss ferner *Antiphilos*, der freilich ein derberes, niedrigeres Genre, Carikaturen, Lichteffekte, Scenen aus dem Alltagsleben mit Vorliebe und in grosser Leichtigkeit der Auffassung gemalt hat; endlich *Theon*, der durch höchst effektvoll dargestellte Handlungen voll Leben und Bewegung sich auszeichnete.

Einige Reste aus dieser Epoche sind in den Grabkammern zu Pästum aufgefunden worden, darunter Scenen von edelster Schönheit und tiefem Ausdruck der Empfindung. So die Darstellung eines Jünglings, der seinen

verwundeten Gefährten zu Ross aus der Schlacht führt; jetzt im Museum zu Neapel befindlich.

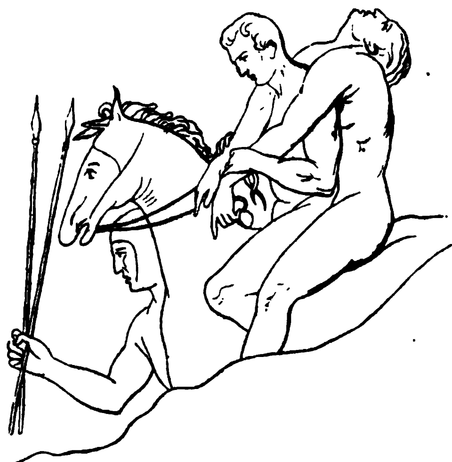


Fig. 84. Wandgemälde von Pästum.

In der Epoche nach Alexander drang in die Malerei immer mehr ein Streben nach Naturalismus, das sich mit der Vorliebe für Darstellungen des niederen Lebens, für Genrebilder und Stillleben verband. Nach den Berichten der Alten dürfen wir annehmen, dass auch dieses Gebiet der Malerei, die sogenannte Rhyparographie, zu grosser Vollendung ausgebildet wurde. Den höchsten Ruhm erlangte in dieser Gattung *Piraïkos*, dessen Barbier- und Schusterbuden, Stillleben und dergleichen niedrige, aber mit grosser Feinheit ausgeführte Bildchen, wie Plinius sagt, theurer bezahlt wurden, als die grössten Bilder von vielen anderen Meistern.

Doch gab es auch jetzt noch Maler, die in einem höheren Genre Ausgezeichnetes leisteten, und unter ihnen erscheint *Timomachos* als der letzte hervorragende Künstler. Man kannte von ihm einen Aias und die Medea, welche von Cäsar für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurden; ferner eine Iphigenia in Tauris, die im Begriffe, den Bruder zu opfern, vom Kampfe widerstreitender Empfindungen erfüllt ist. Noch entschiedener muss diese leidenschaftliche Bewegung des Innern sich in der Medea ausgesprochen haben, die in dem Moment vor der grausen That aufgefasst war, das Schwert schon in der Hand haltend, aber unschlüssig zaudernd, ob sie es in die Brust der eignen Kinder stossen solle. Eine Nachbildung dieses Gemäldes hat sich in einer Wandmalerei zu Pompeji gefunden.

In dieser Epoche des überhand nehmenden Luxus scheint auch die Mosaikmalerei sich ausgebildet zu haben. Unter den Meistern dieser Kunst

wird vorzüglich *Sosos* gerühmt, der in Pergamos das »ungefegte Haus« ausführte, so genannt, weil er auf dem Fussboden in äusserst künstlicher Weise Speisereste und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, dargestellt hatte. Solche Spielereien gefielen damals und gefallen noch immer dem grossen Haufen. Bewundert wurden daran besonders mehrere Tauben, die trinkend oder sich sonnend auf dem Rande eines Wassergefässes sitzen, eine Darstellung, von deren Naturwahrheit die im capitolinischen Museum zu Rom aufbewahrte Nachbildung eine Anschauung gibt.

c. Vasenmalerei.

Schliesslich haben wir noch der gemalten Vasen[1] zu gedenken, die nicht allein in ihrer Gesammtform als ausgezeichnete Beispiele von der Feinheit des griechischen Schönheitssinnes Zeugniss ablegen, sondern auch für die Anschauung ihrer Malerei grosse Bedeutung haben. Bedenken wir, dass diese Werke nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit sind, so muss die oft unübertrefflich freie und schöne Zeichnung uns zur Bewunderung hinreissen.

Der älteste Styl umfasst jene einfachen und mässig grossen Gefässe, die man früher unrichtig ägyptisirende nannte, gegenwärtig aber als Erzeugnisse uralter korinthischer Werkstätten ansieht (Fig. 85). In einfachen, wenig entwickelten Gliedern geformt, haben sie eine gelbliche oder blassrothe Farbe in ihrem Thone und sind in bräunlichen und schwärzlichen Tönen mit spärlich beigemischtem Violett und Weiss bemalt. Horizontale Streifen bilden einen oder mehrere bandartige Friese, die entweder mit Rosetten, Lotos oder andern Blumen, oder mit Thierdarstellungen von grösstentheils phantastischem Charakter ausgefüllt sind. In der Anordnung und Form dieser Ornamentik lassen sich Einwirkungen der ältern asiatischen Kunst nicht verkennen. — Diesem ältesten, offenbar dorischen Styl tritt ein anderer, wahrscheinlich altattischer gegenüber, der in den Farben wesentlich jenem ersteren verwandt, durch schärfere Gliederung der Gesammtform und grössere Ausdehnung der Gefässe, wie durch die Darstellung menschlicher Gestalten aus den Heroen- und Götterkreisen einen Uebergang zur folgenden Zeit bildet. Die



Fig. 85. Dodwell'sche Vase zu München.

[1] Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung in *O. Jahn's* Beschreibung der Galerie bemalter Vasen der k. bayerischen Sammlung. München 1854. — Bildliches Material in mehreren Publikationen *E. Gerhard's*.

Gestalten auf diesen Vasen sind theils starr und leblos, theils hastig und eckig bewegt, die Formen des Körpers überscharf ausgeprägt, die Gewänder symmetrisch gefältelt. Sodann folgen die Vasen des alten Styls, der nicht allein die Form der Gefässe mannichfaltiger bildete und die einzelnen Werke lebendiger und schöner gliederte, sondern auch durch Vereinfachung jener älteren Farben, durch schönere und glänzendere Färbung einen Fortschritt ins rein Hellenische bezeichnet. Die bloss füllenden Ornamente



Fig. 86. Vasen des schönen und des reichen Styls.

hören auf, und das zufällige Spiel derselben macht einer bedeutsamen Anwendung Platz. Die Darstellungen werden in mässiger Ausdehnung schön im Raume vertheilt und heben sich in glänzendem Schwarz von dem kräftig rothen Ton des Gefässes ab. Die Figuren selbst aber haben durchaus noch die strenge Gebundenheit, die überscharfe Charakteristik der Formen, die dem archaischen Styl der griechischen Kunst eignet.

Eine weitere Stufenreihe von Entwicklungen lässt sich sodann an den

Vasen verfolgen, welche durchweg ein glänzend feines Schwarz überzieht, von dem die Figuren sich in der schönen rothen Farbe des Thones lebendig absetzen. Der Charakter der Darstellungen bezeugt innerhalb dieser Classe den Uebergang von einem noch strengen Styl zu einem vollendet schönen (Fig. 85 b. c.), der in edler freier Bewegung, in feiner Raumfüllung und zartem Schwung der Linien sich als Erzeugniss der höchsten Blüthezeit kundgibt. An diese klassischen Leistungen hellenischer Kunst schliessen sich in der letzten Epoche die Werke des reichen Styls, in denen das edle griechische Maass in Gesammtform und Ausschmückung einer prunkvollen Uebertreibung weicht, die sowohl in gewaltig grossen, bis zu 5 Fuss hohen Prachtgefässen, als auch in üppiger dekorativer Ueberladung ihren Ausdruck findet (Fig. 85 a.). Der glänzend schwarze Grund ist aus der vorigen Epoche beibehalten und die Gestalten heben sich in rothem Ton davon ab; aber in der häufigeren Beimischung anderer Farben, namentlich eines helleren Gelb und Weiss, sowie in der massenhaften Austheilung reicher Blumen und Pflanzengewinde kündigt sich wieder eine Beimischung fremdländischer Elemente an. In der That sind denn auch diese Gefässe meistens in Unteritalien, in Apulien und Lucanien aufgefunden worden. Auch ihre Darstellungen enthalten grösstentheils Scenen der Heroensage, oft aber auch, wieder dem Charakter der Spätzeit entsprechend, Schilderungen des gewöhnlichen Lebens in grosser Mannichfaltigkeit. Die Körperformen sind hier im Geist einer frei entwickelten, ja zierlich eleganten Auffassung behandelt, meistens jedoch mit einer virtuosenhaften Leichtigkeit, die nicht selten ins Oberflächliche und Leichtfertige ausartet. Die Epoche nach Alexander, um die Zeit der Römerherrschaft, ist die Blüthezeit für diese letzte Gestalt der Vasenmalerei.

ZWEITES KAPITEL.

Die etruskische Kunst.

Italiens Lage hat manches Verwandte mit der Griechenlands. Durch den hohen Gebirgsstock der Alpen von der nördlichen Ländermasse Europa's getrennt, streckt es sich als langgedehnte schmale Halbinsel weit gen Süden vor. Die Milde des Klima's begünstigte hier, wie in Griechenland, schon zeitig das Aufblühen einer höheren Kultur; die freie meerumspülte Lage lockte zu Handel und Schifffahrt. Aber die grössere Entfernung vom

Orient, den uralten Stätten menschlicher Bildung, machte die Vermittlung der Griechen für die Verbreitung allgemeiner Kultur nothwendig. So sehen wir griechische Colonieen im Süden des Landes schon früh Wurzel schlagen und nicht bloss in Sicilien sich ausdehnen, sondern auch die Küsten von Unteritalien, oder wie es damals genannt wurde, Grossgriechenland, besetzen. Unabhängiger von diesen Einflüssen fremder Kultur hielten sich in der älteren Zeit die Gegenden Mittelitaliens. Durch die Apenninen und ihre vielfach verzweigten Ausläufer in eine Anzahl selbständiger Gebiete gegliedert, boten sie, ähnlich wie Griechenland, der mannichfaltigen Entwicklung verschiedener Stämme geeigneten Spielraum dar. Während die meisten unter ihnen, wie schon die Sprache zeigt, demselben Urstamme angehörten, dem auch die Griechen entsprossten, stehen die alten Etrusker mit ihrer noch immer unentzifferten Sprache, ihren vielfach abweichenden Sitten und Gebräuchen, ihrer verschiedenen Körper- und Gesichtsbildung als ein durchaus selbständiger fremdartiger Stamm mitten im Herzen Italiens. Sie bewohnten die Gebiete, welche durch den Tiber, das Tyrrhenische Meer und den in weitem Bogen zwischen beiden sich ausspannenden Stock der Apenninen begrenzt werden, und deren grösster Theil, das heutige Toskana, selbst im Namen noch die Erinnerung an die alten Tusci bewahrt. Wie viel auch über die Abstammung dieses räthselhaften Volkes gefabelt und vermuthet worden ist; wie fast alle Völker des Alterthums um die Pathenstelle bei ihnen von der rathlosen modernen Wissenschaft angegangen sind: das Dunkel ist bis auf den heutigen Tag nicht gelichtet und das Einzige, was sich mit immer grösserer Wahrscheinlichkeit herausstellt, ist die Abstammung aus nördlichen Gebirgsgegenden. In grauer Vorzeit scheinen die Etrusker, von der Schönheit des Landes gelockt, nach Süden hinabgestiegen zu sein und in Mittelitalien feste Niederlassungen gegründet zu haben. Dass sie als gewaltsame Besitzergreifer ins Land gerückt sind, lässt sich schon aus der steilen unzugänglichen Lage ihrer alten Städte schliessen, die obendrein durch ein Schutzbündniss mit einander vereinigt waren. Ausser dieser losen Verbindung gab es unter ihnen kein höheres Band der Einheit und es war daher kein Wunder, dass sie in fortgesetzten Angriffen der früh zu politischer Macht aufstrebenden Römer überwunden wurden. Nach ihrer politischen Unterjochung verlieren sie sich allmählich spurlos, wie sie gekommen waren, aus der Geschichte, ohne irgendwie in politischen Institutionen oder den Erzeugnissen einer selbständigen Literatur eine Spur von sich zu hinterlassen. Nur in den ausgedehnten Gräberstätten Mittelitaliens haben sich Zeugnisse einer selbständigen Bauthätigkeit, sowie Werke mannichfacher Kunstfertigkeit, als Thongefässe, steinerne Sarkophage, eherne Gusswerke, Wandgemälde und kostbare Schmucksachen vorgefunden. Vieles davon deutet unzweifelhaft auf griechische Einflüsse hin; in Anderem lässt sich eine selbständige Rich-

tung nicht verkennen. Jedenfalls gewähren diese Werke uns nicht bloss den Einblick in eine vielseitige und fein ausgebildete Kultur, sondern auch manchen Aufschluss über das Wesen des Volkes.

Die Etrusker erscheinen in diesen Darstellungen als ein gedrungener, breitschultriger, schwerfälliger Menschenschlag, hierin, sowie in der platt gedrückten Bildung des Kopfes, den stark vorspringenden unteren und den schräg zurücktretenden oberen Theilen des Gesichtes entschieden von der Bildung der griechischen Stämme abweichend. Aehnlich scheint sich auch ihr Charakter von dem der übrigen italischen und griechischen Einwohner unterschieden zu haben. In ihren religiösen Anschauungen herrschte ein trüber Aberglaube, der durch Zeichendeuterei die Enthüllung zukünftiger Dinge erstrebte; eine dualistische Auffassung, welche gute und böse Geister annahm, die den Menschen begleiteten und, wie es die Wandgemälde in ihren Gräbern bezeugen, die abgeschiedenen Seelen zu gewinnen suchten; endlich ein sorgsames und ängstliches Erwägen der Zustände nach dem Tode, — alles das Züge, die einen ernsten, düsteren Contrast gegen die Heiterkeit hellenischer Anschauung bekunden. Die idealistische Auffassung, welche in den Göttern eine Verklärung menschlicher Zustände und Eigenschaften schuf, fehlte den Etruskern, und mit ihr fehlte zugleich ihrer bildenden Kunst die höhere Weihe, der tiefere Inhalt. Allerdings haben sie später, wie alle italischen Stämme, nicht bloss Kunstformen, sondern auch die Stoffe der sagenhaften und mythologischen Ueberlieferung von den Griechen entlehnt, dadurch aber ihrer Kunst nur ein fremdes Reis aufgepfropft, das zuletzt den ursprünglichen Stamm überwucherte und sein selbständiges Leben erstickte.

Dass die Etrusker einen Tempelbau hatten, würden wir nicht wissen, wenn es uns nicht durch schriftliche Nachrichten, namentlich durch Vitruvs Zeugniss bestätigt wäre. Gleich dem griechischen Tempel ging der etruskische von einem Holzbau aus, wie er bei Gebirgsvölkern überall heimisch ist, aber er kam nur zum Theil zur Ausbildung in festerem, monumentalerem Material; sein ganzer Oberbau behielt die Holzconstruktion bei, und dieser Zwiespalt liess das Ganze nicht zu einer harmonischen, ächt künstlerischen Durchbildung kommen. Das realistisch Zweckmässige, wie es dem Charakter der Etrusker entsprach, behielt die Oberhand; eine ideale Gestaltung war diesem Volke versagt, und um die höhere Bedeutung des Baues auszudrücken, wusste es ihn wohl mit reichem Schmuck auszustatten, aber nicht das Nothwendige zur Freiheit und Schönheit zu verklären.

Der Grundplan des Tempels bildete ungefähr ein Quadrat, dessen vordere Hälfte eine tiefe Säulenhalle einnahm, während der übrige Theil in drei neben einander liegende Cellen zerfiel, unter denen die mittlere breiter als die seitlichen war. Jede hatte ihren selbständigen Eingang von

der Vorhalle aus, jede ihr besonderes Götterbild. Das Ganze wurde von einem hohen Dach bedeckt, dessen Giebel schwerfällig über den schlanken, in weiten Zwischenräumen aufgestellten Säulen und den stark vorspringenden Köpfen der Querbalken sich erhob. Von der künstlerischen Ausbildung dieses breiten, plumpen, unerfreulichen Ganzen haben wir keine Vorstellung, obwohl aufgefundene Reste eine gewisse weichliche Form der Säulenbasen und der Kapitäle vermuthen lassen. Einige Façaden von Gräbern, namentlich zu Norchia, zeigen dies Gerüst mit den missverstandenen Formen griechischer Architektur, namentlich mit Triglyphenfriesen ausgestattet. Die Spitze und die Ecken des Daches, sowie das Giebelfeld erhielten einen reichen Schmuck von gebrannten Thonfiguren. Gewiss ist, dass die Römer in der ältesten Zeit den etruskischen Tempelbau angenommen hatten, und dass ihre frühesten Tempel, namentlich der capitolinische des Jupiter, in dieser Weise gebaut waren.

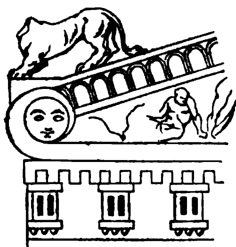


Fig. 87. Von einer Grabfaçade zu Norchia.

Von einer andern Gattung etruskischer Bauten ist dagegen eine grosse Anzahl noch jetzt vorhanden. Es sind die **Grabstätten**, die in grosser Ausdehnung sich überall im alten Etrurien finden.[1] Die einfachsten unter ihnen gehören jener primitiven Form an, welche in allen Theilen der Erde als Zeugniss ältester Kulturthätigkeit sich erhalten hat. Es sind Grabhügel von Erde und Steinen, oft von grosser Ausdehnung und manchmal mit regelmässig aufgemauertem Unterbau versehen. Das Innere enthält eine Grabkammer, die manchmal durch vorkragende Steinringe gebildet wird. Bisweilen erheben sich kegelförmige Denkpfeiler auf der Oberfläche dieser Grabhügel, allem Anscheine nach eine primitiv italische Form, die sich selbst in später Römerzeit noch auf der Spina des Cirkus erhalten hat. Das grossartigste dieser Denkmäler findet sich bei **Vulci** unter dem Namen der Cucumella. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Bauten haben die sogenannten **Nuraghen** auf der Insel **Sardinien**, thurmartige Steinbauten von kegelförmiger Gestalt, die im Innern mehrere Kammern über einander enthalten, nach primitiver Weise durch Ueberkragung gewölbt.

Andere etruskische Gräber sind grottenartig in den Felsen gearbeitet, indem entweder einfache Grabkammern oder eine zusammenhängende complicirte Anlage verbundener Räumlichkeiten ausgehöhlt sind. Hier stützen die Decken sich manchmal auf Pfeiler oder Säulen, und bisweilen sieht man an den Decken die Construktion eines hölzernen Sparrenwerkes zierlich nachgeahmt. Solche Gräber enthalten dann in der Hauptkammer die

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 24. — *Micali*, Storia degli antichi popoli Italiani. — *Ders.*, Monumenti inediti. Firenze 1844. — *Inghirami*, Monumenti etruschi. 10 Vols. Fiesole 1825.

aufgemauerte Lagerstätte des Verstorbenen, der meist in voller Rüstung und mit seinen Waffen versehen ausgestreckt daliegt. Rings umher stehen Vasen und andere Geräthe, die Wände sind oft mit figürlichen Malereien geschmückt. Gräber dieser Art hat man bei Corneto, Vulci, Cere, Tarquinii und an andern Orten gefunden. Noch grössere Bedeutung erhalten diese Denkmäler, die uns lebhaft an ägyptische Nekropolen erinnern, wenn dieselben nach aussen durch besondere, aus dem Felsen herausgemeisselte Façaden geschmückt werden (Fig. 88). Ein kräftiges Gesims, das aus verschiedenen wellenförmigen und weichen Gliedern besteht, begrenzt dann die

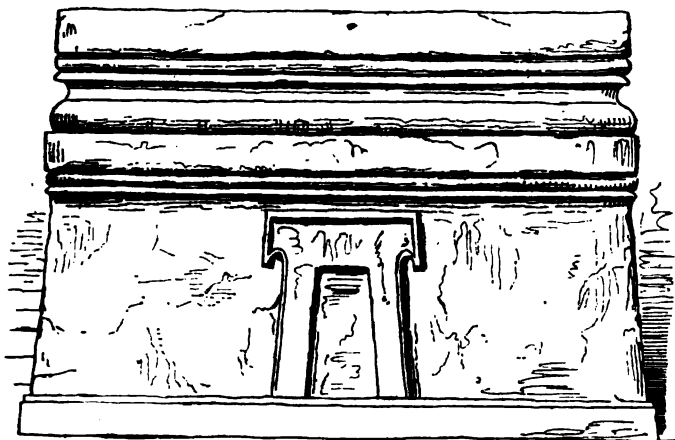


Fig. 88. Grabfaçade zu Castellaccio.

Façade durch einen kräftigen oberen Abschluss; in der Mitte aber ist eine Scheinthür ausgemeisselt, die sich nach oben verjüngt und deren äussere Einfassung an den oberen Ecken nasenartig vorspringt. Zu Norchia und Castellaccio, sowie an andern Orten dieser Gegend hat man in abgelegenen Gebirgsschluchten eine Anzahl solcher Denkmäler entdeckt; an zweien derselben bei Norchia ist jene tempelartige Façadenbildung angewendet worden, die eine Aufnahme griechischer Formen verräth.

Endlich hat auch der Befestigungsbau bei den Etruskern eine bestimmte künstlerische Ausbildung erfahren. An den alten Stadtmauern von Cossa, Populonia, Todi u. a. gewahrt man deutlich den Fortschritt von der polygonen kyklopischen Bauweise zum regelmässigen Quaderbau; an den Thoren dagegen findet sich mehrfach eine Construktionsform, die hier zum ersten Mal im Laufe architektonischer Entwicklung uns entgegentritt, deren Erfindung also wahrscheinlich den scharfsinnigen und betriebsamen Etruskern gehört und durch deren Einführung eine neue grossartige Entwicklung der Architektur ihren Anfang nimmt. Zum ersten Mal finden wir

nämlich hier den aus keilförmig gearbeiteten Steinen geschnittenen Bogen, der an Stelle der natürlichen Einheit des Architravs die künstliche Einheit einer Reihe eng verbundener Glieder setzte, die durch ihre Spannung gegen einander ein fest in sich geschlossenes Wölbungssystem bilden. Solcher Art ist das alte Thor von Volterra, an welchem der Schlussstein und die beiden Endpunkte des Bogens in schlichter, aber ausdrucksvoller Charakteristik mit kräftig vorspringenden Köpfen bezeichnet sind. In Rom ist die Cloaca maxima, ein im 6. Jahrhundert unter den Tarquiniern ausgeführter unterirdischer Abzugskanal, eins der kühnsten und bedeutendsten Beispiele dieser Wölbungsart. Eben so zeigt der am Abhange des Capitols gelegene Carcer Mamertinus, eine ähnliche Wölbung, während der uralte unter ihm befindliche Quellbehälter des Tullianum mit vorgekragten Horizontalschichten überdeckt ist. So hat die etruskische Architektur mit einem epochemachenden, technisch construktiven Fortschritt sich ein bleibendes Verdienst in der Kunstgeschichte erworben.

In der Bildnerei errangen sich die Etrusker besondern Ruhm durch ihre Metallarbeiten und Werke in gebranntem Thon. [1] Letztere waren bei der Ausschmückung der Tempel zahlreich in Gebrauch, aber auch die Statuen der Götter wurden in ähnlichem Material ausgeführt, wie denn das Bild im Tempel des capitolinischen Jupiter gleich vielen andern von Thon war. Manches derartige ist in den Museen Italiens zu finden, doch zeigen alle diese Werke einen etwas rohen plumpen Styl, eine trockene schwerfällige und oft missverstandene Behandlung des Körpers. In den Bereich dieser Thätigkeit gehören auch die in den Gräbern gefundenen Vasen, theils Aschengefässe, deren Deckel in barocker Weise ein menschliches Haupt bildet, theils Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, auf denen ziemlich ungeschickt ausgeführte Reliefbildwerke angebracht sind. Manchmal werden Henkel und Handhaben in figürlicher Weise gebildet und das Ganze oft so geschmacklos überladen, dass es einen phantastisch bizarren Eindruck macht. Die Sammlung Campana, jetzt zu Paris im Musée Napoléon III., ist reich an Beispielen dieser Art schwulstiger etruskischer Prachtwerke.

Die Thonbildnerei führte die Etrusker zeitig zum Erzguss, der mit grossem technischen Geschick und besonderer Vorliebe ausgebildet wurde. An die Stelle der ältern Thonarbeiten trat bei selbständigen Werken und bei dekorativen Gegenständen bald dies prachtvollere Material, das oft durch Vergoldung noch höheren Glanz erhielt. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit die Römer mit derartigen Werken. Von grösseren Gusswerken sind besonders der Mars von Todi im vatikanischen Museum, ein Knabe mit einer Gans im Arm im Museum zu Leyden und eine männ-

[1]) Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 25.

liche Gewandstatue in den Uffizien zu Florenz (Fig. 89), so wie ebendort das phantastische Thierbild der Chimära und im capitolinischen Museum zu Rom die Wölfin zu nennen. In diesen Werken bezeichnet es genau die Grenze der künstlerischen Begabung jenes Volkes, dass die Thiergestalten durch ein kräftiges, naturalistisch aufgefasstes Leben, wenngleich in strenger scharfer Behandlungsweise sich auszeichnen, während den menschlichen Figuren bei einer ängstlichen unfreien Auffassung, bei übertriebenem Eingehen auf Details ein trockenes, geistloses Wesen eigen ist, dem der Hauch einer freieren Beseelung fehlt. Ausser diesen grösseren Werken ist eine Menge von kleineren Broncestatuetten in den verschiedenen Museen zerstreut, die indess selten einen höheren künstlerischen Werth besitzen. Ungleich bedeutender erscheint das Talent der Etrusker auf allen Gebieten, die sich der eigentlich idealen Kunst entziehen und wo die technische Handfertigkeit den Preis erringen kann, wie in den zahlreich vorhandenen Waffen und Prachtstücken, Helmen, Schilden und Panzern, Gefässen und Schmucksachen. Fehlt auch ihnen die feine Anmuth des hellenischen Geistes, so haben sie durch die saubere Technik und eine gewisse Phantastik ihrer Bildwerke einen bleibenden Werth. Manche dieser Arbeiten sind reichlich mit gravirten Darstellungen geschmückt, von denen später die Rede sein wird.


Fig. 89. Rednerstatue zu Florenz.

Auch von Werken der Steinsculptur ist uns Manches aufbewahrt, worunter die an Altären und Grabstelen ausgeführten besonders alterthümlich erscheinen. Sie bewegen sich meist in dem Kreise religiöser Ceremonieen, Tänze, Prozessionen, besonders in den Anordnungen und Feierlichkeiten eines höchst ausgebildeten Todtenkultus. Das Schwere, Gedrungene der Gestalten, die Profilstellung der Füsse, während der Oberkörper oft von vorn gesehen wird, und manche ähnliche Eigenschaften stellen diese Werke denen der orientalischen und der ältesten griechischen Kunst nahe, doch neigt ihre Composition unläugbar zu einer mehr überfüllten malerischen Anordnung. Einer ungleich späteren Zeit, wahrscheinlich der letzten Epoche etruskischer Kunstübung, gehören dagegen die zahlreich aufgefundenen Aschenkisten an, die meistens aus Alabaster gearbeitet sind und reichen Schmuck von Farben und Gold haben. In der Form kleiner Sarkophage gearbeitet, zeigen sie auf dem Deckel die Gestalt des Verstorbenen in bequem ruhender Lage ausgestreckt, an den Seitenflächen

mancherlei Reliefdarstellungen, die sich auf mythische Gegenstände oder das Leben der Seele in der Unterwelt beziehen. Roh und handwerksmässig gearbeitet, verrathen sie geringe Kenntniss des Körperlichen und eine meist überladene malerische Anordnung und dies Alles in einem weichlichen Formenausdruck, der deutlich die Epoche des Verfalls bezeichnet. So scheint die etruskische Bildnerei, wie sie einer wahrhaft idealen Auffassung unfähig war, auch die rechte Mitte zwischen einer harten, trockenen und einer weichlichen Behandlung nicht gefunden zu haben.



Fig. 90. Etruskisches Grabrelief.

Endlich ist noch der geschnittenen Steine zu gedenken, welche der spätern Zeit der etruskischen Kunst angehören. Sie stehen nach Inhalt und Form unter dem Einfluss der griechischen Kunst und schliessen sich besonders dem alterthümlichen Style derselben an. Die Darstellungen sind den Mythen der Griechen entlehnt, die Behandlung ist sorgfältig und fein, doch kann man einen Hang zum Gewaltsamen und scharf Charakteristischen nicht ableugnen.

Liess sich in den plastischen Werken der Etrusker schon eine Hinneigung zu malerischer Auffassung erkennen, so bietet die reichliche Anzahl von erhaltenen Gemälden vollends den Beweis für eine gewisse Vorliebe, mit welcher diese Kunst bei den Etruskern gepflegt wurde.[1] In den unterirdischen Grabkammern sind die Wände in der Regel mit Malereien bedeckt, die uns eine lebendige Anschauung von dem Styl etruskischer Malerei gestatten. Es sind colorirte Umrisszeichnungen, einfach in lichten freundlichen Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben,

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 26.

Tänze, Kampfspiele und Jagden, Gelage und Festlichkeiten, Vorbereitungen zum Wagenrennen u. dgl., alles in grosser Lebendigkeit, aber in einer gewissen scharfen Manier und gespreizter Bewegung, die an alterthümliche Vorbilder erinnert. Zwischen den einzelnen Gestalten sind gewöhnlich grünende Zweige zur Ausfüllung und Sonderung angebracht. Manchmal tritt ein phantastisches und selbst ein komisches Element hinzu, das in



Fig. 91. Etruskische Wandmalerei.

scherzhafter Uebertreibung der Bewegungen seinen Ausdruck findet. Aber auch ernstere Scenen, dem Kultus der Todten entlehnt, kommen häufig vor, Feierlichkeiten bei der Bestattung und das Geschick der Seele nach dem Tode darstellend. Da sieht man den lichten und den dunklen Genius in verschiedener Thätigkeit, einmal auf einem Wagen die verhüllte Gestalt des Abgeschiedenen davon führen, ein andres Mal den dunklen Genius vor der Pforte der Unterwelt sitzend u. s. w. Sodann wieder sieht man den dunklen Dämon sich in wilder Verzweiflung geberden, oder die Todtenrichter auf dem Throne sitzend, um die Seelen der Verstorbenen zu richten. Die meisten dieser Gemälde haben sich in Tarquinii, Veji und Chiusi gefunden. Im Styl sind sie sehr verschieden, einige sorgfältig, streng und alterthümlich, andere flüchtig und manierirt behandelt. Die Anordnung ist durchweg einfach klar im Reliefstyl gehalten, worin sich der Einfluss griechischer Werke unzweideutig kundgibt.

Noch bestimmter tritt diese Verwandtschaft in den gravirten Darstellungen hervor, welche in grosser Anzahl auf broncenen Schmuckgeräthen, besonders auf der Rückseite von Handspiegeln und den Seitenflächen der Schmuckkästchen sich befinden, in denen man früher mystische Cisten vermuthete. Sie enthalten überwiegend Darstellungen griechischer Göttermythen und Heldensagen, doch finden sich auch etruskische Mythen und bisweilen selbst Gegenstände des wirklichen Lebens. Ihre Technik

und der Werth der Arbeiten sind sehr verschieden. Häufig sind sie nur flüchtig eingeritzt, manchmal in scharfer eckiger Linienführung und einer trocknen nüchternen Behandlung, wie z. B. eine Geburt der Minerva auf einem Spiegel im Museum zu Bologna, bisweilen aber von einer Feinheit, einem Adel und einer Anmuth, die auf die Hand griechischer Künstler zurückzuweisen scheint, wie auf dem prächtigen Spiegel im Museum zu Berlin, der Bacchus und Semele darstellt (Fig. 92 a. Zugleich unter b, c, d Beispiele der zierlichen Ausbildung solcher Geräthe). Ein Kranz von Ranken und Blumen umfasst in der Regel als geschmackvoller Rahmen die Composition, die besonders auf den Spiegeln die runde Fläche trefflich ausfüllt, wenn auch bisweilen eine etwas gedrängte Häufung der Figuren wieder auf die etruskische Vorliebe für malerische Anordnung deutet. Unter den Schmuckkästchen nimmt die berühmte ficoronische Cista im Museo Kircheriano des Jesuitencollegiums zu Rom unbedingt den ersten Rang ein. Inschriftlich von *Novius Plautius* zu Rom verfertigt, und bei Palestrina gefunden, enthält es auf seiner etwas ausgebauchten Seitenfläche Darstellungen aus der Argonautensage. Polydeukes bindet den von ihm überwundenen König Amykos an einen Lorbeerbaum, während Nike mit Siegeskranz und Binde herbeischwebt, und Athene sammt Apollo und einigen griechischen Helden der Scene zuschauen. Gleich daneben liegt die Argo ruhig vor Anker; einige Helden sind auf der angelehnten Leiter ans Land gestiegen, um Wasser zu schöpfen, andere sitzen und liegen in behaglicher Musse auf dem Verdeck; weiterhin sind andere friedliche Scenen angereiht. Die Feinheit der Zeichnung, der Adel und die leichte Anmuth der Gestalten, die Frische und Lebendigkeit der Composition lassen sich nur aus der Einwirkung hellenischer Werke erklären.



Fig. 92. Etruskische Spiegel.

Die Vasenmalerei, soweit sie mit Sicherheit auf etruskische Hände zurückzuführen ist, steht durchaus auf einer untergeordneten Stufe der Ausbildung, da die meisten ehemals den Etruskern zugeschriebenen Werke dieser Art sich als Erzeugnisse griechischer Fabriken herausgestellt haben.

DRITTES KAPITEL.

Die römische Kunst.

---

1. Charakter der Römer.

So nahe verwandt die Römer den Griechen sind, so gewiss sie demselben Stamme mit jenen entsprungen waren, so gewiss lassen sich verschiednere Brüder derselben Familie kaum denken. Will man mit einem Worte bezeichnen, worin dieser gewaltige Unterschied, ja man darf sagen, Gegensatz bestehe, so kann man behaupten, die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das des Staates. Die Griechen haben mit ihrer Schönheit die Welt erobert, die Römer mit ihrer Politik. Wie die Bildwerke und die Dichtung der Griechen bis auf den heutigen Tag die Menschen einer ganz andern Weltordnung zur Bewunderung und Nachahmung hinreissen und als höchste Muster im Reiche des Schönen gelten, so beherrschen die Römer noch immer mit ihrem Gesetzbuch einen guten Theil der modernen Nationen. Solchen Thatsachen muss wohl eine tiefere Bedeutung, eine innere Nothwendigkeit zu Grunde liegen.

Die Griechen waren ein idealistisches Volk, die Römer durch und durch Realisten. Die Griechen gründeten Staaten, sandten Colonieen aus, verbreiteten ihre Bildung über ferne wilde Gestade; die Römer hatten nicht den Trieb der Civilisatoren, sondern der Eroberer; denn damals beschönigte man noch nicht das letztere durch das erstere. Die alte Sage von der Entstehung und dem Wachsthum der römischen Gemeinde bezeichnet diesen Beruf der Römer, und lässt Gewaltthat und Besitzergreifung schon in der Geburtsstunde Roms die Signatur seiner Bewohner sein. Wie von einem inneren Gesetz der Nothwendigkeit getrieben, dessen Faktoren die Lage der Stadt und der Charakter ihrer Bürger waren, griffen die Römer immer weiter um sich, unterjochten sich zeitig die umwohnenden Stämme, nicht bloss die verwandten latinischen, sondern auch die weltfremden Etrusker, verschlangen bald ganz Italien mit seiner etruskischen und griechischen Kultur und kamen in consequentem Fortschreiten endlich zur Herrschaft über die ganze damals bekannte Welt. Dass sich im Laufe einer so lange dauernden, so mächtige Veränderungen mit sich führenden Entwicklung die Zustände der Römer bedeutend veränderten, war natürlich; aber wie ein grosser Strom, der auf seinem unaufhaltsamen Laufe von allen Seiten eine Menge andrer Flüsse in sich aufnimmt, noch dieselben Wellen als Grundbestandtheile seines Wesens enthält, die in seinem ersten Laufe

seinen ganzen Gehalt ausmachten, so auch die Römer. Obwohl sie allmählich alle Nationen der Welt ihrem ungeheuren Reichskörper einverleibten, blieben sie im Grundzuge ihres Wesens, trotz mancher Umgestaltungen, dieselben, die sie von Anfang waren.

Dieser Grundzug ist der eines energischen, lebensklugen, praktischen Sinnes, eines realistischen, auf Erwerb und Besitz gerichteten Verstandes. Aus ihm erklärt sich die bedeutende Befähigung der Römer für Entwicklung des Staatslebens, für scharfe Ausprägung, Feststellung und Durchbildung des Rechtsbegriffes. Es war ein rüstiger, kraftvoller Volksstamm, ebenso klug als tapfer, und in der guten Zeit von einer rauhen männlichen Tugend, deren höchstes Ideal strenge Rechtlichkeit und altväterische Sitte bildeten. Mit der fortgesetzten Vergrösserung des Reiches nach aussen ging die consequente Fortentwicklung der innern Verhältnisse Hand in Hand. Die bürgerliche Stellung zwischen Patriciern und Plebejern, das Verhältniss der Bundesgenossen, der Schutzbefohlenen und der unterworfenen fremden Völker ergaben ebenso viele Aufgaben, in deren Lösung staatsmännische Weisheit und legislatorische Befähigung sich bewähren konnten und wirklich bewährten. Dazu kamen noch die vielverzweigten Beziehungen, in denen der Einzelne und die Familie zum Staate standen, denn im Gegensatz zu Griechenland, wo das Familienleben in fast orientalischer Weise für sich abgeschlossen war und vom Staat ignorirt wurde, basirte das Gesammtleben des Staats bei den Römern auf der Existenz der Familie, und während bei den Griechen die ehrbaren Frauen gleichsam ein latentes Dasein führten, hatte die römische Matrone neben dem Familienvater ihre ehrenvolle Stellung im öffentlichen Leben.

Während die Römer so ihre inneren Angelegenheiten ordneten, Italien und die Welt eroberten, Reiche zerstörten, Könige stürzten und einsetzten und dem Erdkreis Gesetze diktirten, blieben sie in allen idealen Aeusserungen geistigen Lebens, in Poesie und Kunst, ja selbst in der Ausprägung ihrer Religion von den Griechen abhängig. In der früheren Zeit waren unstreitig etruskische Einflüsse bei ihnen überwiegend, doch traten die griechischen bald an deren Stelle. Die römischen Götter entstammen grösstentheils dem griechischen Olympos; der Römer nimmt die Gestalten des hellenischen Mythos auf, indem er bloss ihre Namen übersetzt und hin und wieder ihrem Wesen einen neuen Zusatz oder eine derbere Fassung gibt. Selbst die Stammessage suchte man durch Aeneas mit der griechischen Heroensage zu verknüpfen. Was aber aus eigner Anschauung diesem Religionssystem hinzugefügt wurde, hatte mehr einen moralischen, ethischen, als einen mythischen, plastischen Charakter. Daher fehlte den Römern nicht allein ein nationales Epos, sondern sie wurden in allen Hauptarten der Poesie die Schüler und gelehrten Nachahmer der Griechen, und verpflanzten sowohl das Epos wie das Drama von Hellas auf den Boden Latiums. Es

herrscht aber ungefähr derselbe Unterschied zwischen den Gesängen Homers und der Aeneide Virgils, wie zwischen dem hohen idealistischen Humor des Aristophanes und der derben, in Stoff und Färbung dem alltäglichen Leben angehörenden Komödie eines Plautus und Terenz. Die Dichtungsarten dagegen, welche die Römer selbständig geschaffen haben, die didaktische Poesie und die Satire, bezeugen wieder das Uebergewicht des Verstandes, der scharfen Beobachtung und lebensklugen Erfahrung über die Phantasie, die höhere idealistisch erregte Anschauung.

Nicht minder bestimmt spricht sich das gleiche Verhältniss auf dem Felde der bildenden Künste aus. Die Römer selbst haben niemals eine höhere künstlerische Begabung sich angemaasst. Sie waren in diesem Punkte willige Schüler zuerst der Etrusker, dann der Griechen. Die Kunst war bei ihnen nicht Herzenssache des Volkes, nicht Bedürfniss des nationalen Glaubens, nicht Ausfluss einer durch die Götterideale der Dichter erregten Phantasie, sondern ein Luxusartikel der Reichen und Mächtigen, eine Dienerin der Herrschaft, bestimmt und bereit, das Leben zu schmücken, die Macht zu verherrlichen, das Volk zu kirren. Vor Allem war dazu die Architektur angethan, ohnehin durch ihren Anschluss an die praktischen Bedürfnisse des Lebens dem Charakter der Römer näher verwandt. Daher haben sie gerade in dieser Kunst am meisten Neues, Selbständiges schaffen, den Umfang der antiken Anschauung beträchtlich erweitern können. Grossartigkeit der Entwürfe, Mannichfaltigkeit der Combinationen in der Erfüllung ganz neuer, überwiegend praktischer Bedürfnisse, unverwüstliche Gediegenheit der Ausführung sind die gemeinsamen Merkmale und Vorzüge aller Römerwerke.

Weit leichter wiegt das Verdienst der Römer in der Bildnerei und Malerei, ja es beschränkt sich im Wesentlichen darauf, dass sie als reiche, prunkliebende Mäcene den griechischen Künstlern, als ihr eigenes Vaterland in seiner Entartung und Verarmung ihrer nicht mehr bedurfte, eine Zuflucht geboten, eine Reihe neuer Aufgaben gestellt und dadurch eine noch immer höchst bedeutende Nachblüthe hellenischer Kunst veranlasst haben. War nun auch Talent, Fertigkeit, Ueberlieferung und selbst das Stoffgebiet griechisch, so erlangten die Römer doch auf die Kunstübung den modificirenden Einfluss, welchen das Geschlecht der Mäcene und der Besteller gewöhnlich auf das der Künstler ausübt. Theils also erging man sich in Wiederholungen und Nachbildungen älterer Meisterwerke, theils schuf der mehr äusserliche, auf Prunk und Effekt gerichtete Sinn der Zeit neue Werke, die seinem Wesen zusagten. Wahrhaft Eigenes, Selbständiges wurde jedoch nur auf dem Gebiet der realistisch historischen und Portraitdarstellung erreicht. Denn gerade diese Zweige der bildenden Kunst mussten einem Volke am meisten entsprechen, das seinen Weg in der Geschichte mit einer Reihe glänzender Thaten bezeichnete, die Persön-

lichkeit des einzelnen Feldherrn und Staatsmannes gern in den Vordergrund stellte und später seinen Cäsaren sammt ihrem Geschlecht die Ehre der Vergötterung zugestand.

Die grösste Bedeutung der Römer für die Geschichte der Kunst beruht aber auf ihrer Weltherrschaft. Indem sie allen Nationen ein gemeinsames Joch auflegten, brachten sie ihnen zugleich mit ihren Gesetzbüchern auch ihre Kunst, d. h. die von ihnen adoptirte, verallgemeinerte und zum Weltbürgerthum vorbereitete griechische Kunst. Hier zum ersten Mal sehen wir den Unterschied der Nationen verwischt und die Kunst, losgerissen von den Bedingungen und Schranken nationaler Anschauung, als ein allgemeines Gesetz in Italien wie in Griechenland, bei den rauhen germanischen und gallischen Stämmen des Nordens, wie bei den alten Kulturvölkern des Orients ohne Unterschied herrschen.

2. Die römische Architektur.

a. Das System.

Nirgends tritt so klar die eklektische, verständige Richtung der Römer in ihrem Kunstschaffen zu Tage, wie in ihrer Architektur. Ihre ältesten Bauwerke waren nach etruskischer Weise errichtet, in ihren späteren macht sich die Aufnahme griechischer Formen geltend und verwischt die Spuren jenes früheren Einflusses. Nur ein wichtiges Element etruskischer Kunst blieb in der römischen Architektur dauernd in Kraft, und erreichte sogar in ihr einen höheren Grad künstlerischer Durchbildung: der Gewölbebau. Zuerst an Nützlichkeitsbauten, wie der oben erwähnten Cloaca maxima, an Wasserleitungen, Brücken und Viadukten verwendet, erhielt die Wölbung bald auch bei ausgedehnten Prachtgebäuden ihre Stelle, und zum ersten Mal wurde durch die feste Construktion, die Kraft und Widerstandsfähigkeit des Bogens die Möglichkeit geboten, Gebäude von vielen Stockwerken in monumentaler Dauerhaftigkeit aufzurichten. So lange man wie im Orient und bei den Griechen im Steinbau nur durch mächtige horizontale Balken die Bedeckung eines Raumes bewirken konnte, war die raumbildende Thätigkeit der Architektur auf ein Minimum von Spielraum beschränkt, abhängig von den natürlichen Bedingungen des Steines, der nur in geringer Weite frei lagernde Balken darbot. Nachdem man aber die Zusammensetzung keilförmiger Steine zu einem Bogen erfunden hatte, der durch das Streben der einzelnen Theile nach ihrem Schwerpunkt in fester Spannung erhalten wurde, war die Baukunst grossentheils von den natürlichen Schranken befreit und vermochte die Räume weiter und mannichfaltiger, den Grundriss beweglicher zu gestalten als vorher. Dies ist die Bedeutung, dies der grosse Fortschritt des von den Etruskern erfundenen

und von den Römern durchgeführten Gewölbebaues. Unter den Wölbungsformen, die wir bei den Römern kennen lernen, ist das Tonnengewölbe die einfachste. Man bezeichnet so den Bogen, welcher zwei gegenüberliegende Wände verbindet. An seinen beiden Enden in einem Schildbogen sich öffnend, hat diese Wölbungsform nur den Nachtheil, dass sie in der ganzen Länge ihrer Seitenwände ein gleich starkes Widerlager bedarf, um dem nach der Seite drängenden Schub des Bogens zu widerstehen. Freier und vielseitiger gestaltet sich dagegen das von den Römern erfundene Kreuzgewölbe. Es entsteht, wenn über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchkreuzen. Sie durchdringen einander dann und heben sich gegenseitig zum Theil auf, so dass sie sich in den beiden Diagonallinien, welche die gegenüberliegenden Ecken verbinden, durchschneiden. Diese kreuzförmig laufenden Gewölbgrate steigen demnach von vier Stützpunkten auf und scheiden das Gewölbe in vier Bogendreiecke oder Kappen. In dieser Form hat das Gewölbe eine höhere Beweglichkeit erlangt, die stützenden Wandflächen in vier freie stützende Glieder aufgelöst und einen lebendig bewegten Organismus geschaffen. Eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, wurde durch die bei den Römern beliebten Rundbauten hervorgerufen. Man kann sich dieselbe als eine halbirte hohle Kugel denken, die durch horizontale Schichten keilförmig geschnittener Steine zusammengesetzt ist, und also das construktive Prinzip des Bogenbaues auf einen kreisförmigen Grundriss übertragen zeigt. Die Nothwendigkeit, dieser Wölbungsform auf allen Punkten genügendes Widerlager zu geben, erzeugt hier jedoch, ähnlich wie beim Tonnengewölbe, eine Beschränkung. Neben der Kuppel finden sich sodann in der römischen Architektur bei den häufig vorkommenden Halbkreisnischen (Apsiden) Halbkuppelgewölbe angewandt. Mit dieser Summe von Wölbungsformen wusste man nicht allein die Räume mannichfaltig zu gestalten, die verschiedensten Grundrissanordnungen durchzuführen, sondern auch durch freie Bogenstellungen, sowie durch Nischen und Mauerblenden den Wänden aussen und innen eine höchst lebendige Gliederung zu verleihen.

Dennoch wäre dies ganze System ein ziemlich nüchternes geblieben, wenn die Römer nicht anderswoher ein Element künstlerischen Schmuckes entlehnt hätten. Dies war der Säulenbau der Griechen, der seine reich und voll erschlossene Blüthe den römischen Bauten zu dekorativem Gepränge darbringen musste. Sowohl bei den Hallen der Basiliken und der Märkte, bei den reicher ausgebildeten Höfen der Häuser als auch vorzüglich bei der Anlage der Tempel wendeten die Römer den griechischen Säulenbau in reichem Maasse an. Mochten letztere den etruskischen oder den griechischen Plan des Grundrisses zeigen, immer wurde ein prächtiger Schmuck von Säulen hinzugefügt, in dem man entweder die stattliche griechische Form des Peripteros oder des Dipteros anwendete, oder bei

etruskischem Grundriss der Vorhalle eine Tiefe von drei bis vier Säulenstellungen und der Mauer ringsum in pseudoperipterischer Weise eine Ordnung von Halbsäulen gab. Dabei sind die dorischen und ionischen Formen wegen ihrer grösseren Einfachheit minder beliebt und nur in der früheren Epoche häufiger gebraucht, die prachtvollere korinthische Form dagegen nicht allein mit grosser Vorliebe angewendet und zu jener typischen Form ausgeprägt, in der wir sie jetzt fast ausschliesslich kennen (Fig. 93), sondern es wurde auch von den Römern noch eine neue Abart, das sogenannte Composita- oder römische Kapitäl geschaffen (Fig. 94), indem in plumper, prunkvoller Schwerfälligkeit eine vergröberte Form des

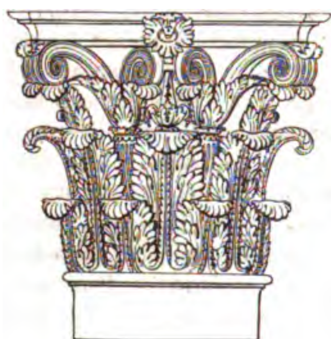


Fig. 93. Korinthisches Kapitäl.

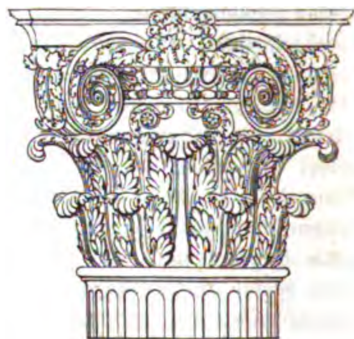


Fig. 94. Composita-Kapitäl.

ionischen Kapitäls auf die beiden Reihen der zierlich umgebogenen Akanthusblätter gesetzt wurde. Häufig dagegen findet man die drei griechischen Ordnungen an demselben Gebäude zur Bezeichnung der einzelnen Stockwerke verwendet, wobei dem untern die dorische, dem mittlern die ionische und dem obern die korinthische zugetheilt wird.

Damit sind wir bei dem Punkte angelangt, der die Bedeutung der römischen Architektur ausmacht, der Verbindung von Säulenbau und Gewölbebau. Dass diese indess nur eine äusserliche, willkürliche war, lag in der Natur der Sache. Der Bogenbau stand seinem construktiven Wesen nach in Verbindung mit kräftigen Pfeilern und starken Mauermassen. Um diese lebendiger zu gliedern, wurden wie ein loser Rahmen die griechischen Säulen sammt ihrem Gebälk und Gesims dem Mauerkörper vorgesetzt, sei es als Halbsäulen oder Pilaster, sei es als selbständig vortretende Säulen. Die Gesetze über den Abstand der Säulen wurden dadurch freilich gelockert, auch gab man den einzelnen Säulen oft ein viereckiges Mauerstück als Unterlage oder Postament; im Uebrigen aber hielt man an den griechischen Formen fest, nur dass man die verschiedenen Ordnungen manchmal willkürlich verschmolz, die Gesimse durch Häufung

dekorativer Glieder kräftiger hervorhob und überall den Ausdruck überladener Pracht erstrebte. Dazu gesellte sich eine nüchtern schematische Auffassung, die, Hand in Hand mit einem Missverständniss der ursprünglichen Bedeutung der Formen, z. B. dem dorischen Fries (Fig. 95) an den Ecken eine halbe Metope gab, indem man die unregelmässige Theilung

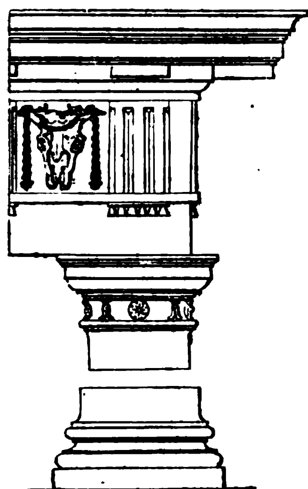


Fig. 95. Dorische Ordnung bei den Römern.

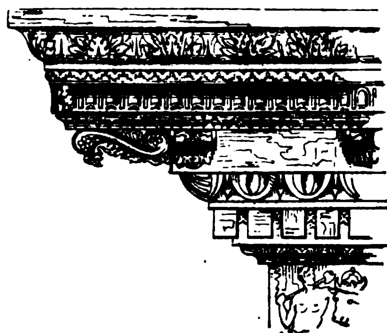


Fig. 96. Korinthisches Kranzgesims vom Bogen des Titus.

der Triglyphen ohne Zweifel zu berichtigen und zu verbessern wähnte. So wurde auch durch die für die Höhe der Bauwerke oft nicht zureichende Länge der Säulen die Anordnung eines Halbgeschosses mit Pilastern, einer sogenannten Attika über einem Hauptgeschoss herbeigeführt. In noch loseren Zusammenhang geriethen die Säulen in der letzten Epoche römischer Kunst, als man sie bei grossen Prachträumen oft unmittelbar als Stützen der Kreuzgewölbe verwendete, obwohl sie auch dann noch ihr Stück Gebälk sammt Fries und Kranzgesims beibehielten. Für das Kranzgesims entwickelten die Römer, indem sie sich an die korinthische Bauweise der Griechen anschlossen, eine überaus prächtige Form (Fig. 96), die an Reichthum und Schönheit der Wirkung von keinem anderen Gesimse der Welt erreicht wird. In ähnlicher Weise springen dieselben Theile auch über den Säulen, die bloss zu Wanddekorationen verwendet sind, vor und bilden jene Verkröpfungen, die deutlicher als alles Andere den äusserlichen, unorganischen Charakter dieser Architektur enthüllen. Nicht minder war die Uebertragung der Felderdecken griechischer Tempel auf die mannichfachen Gewölbflächen, sowie die architravartige Profilirung des einfachen Bogens (der Archivolte) ein Zeichen von der Unfähigkeit der Römer, ihrem Ge-

wölbesystem eine innerlich nothwendige, struktiv bedingte Kunstform zu schaffen. Sie vermochten nur zu combiniren, zu entlehnen, zu verbinden, nicht von innen heraus ein Neues schöpferisch zu entfalten.

Trotz dieser Schranken sind der römischen Baukunst unleugbar grosse Vorzüge eigen. Sie zeigt das architektonische Gebiet beträchtlich erweitert, und mit Hülfe der neuen Mittel der Construktion eine früher ungeahnte Mannichfaltigkeit von Zwecken künstlerisch befriedigt. Am glänzendsten beweist sich diese Kunst in der Lösung der Aufgaben praktischen, profanen Bedürfnisses. Nicht bloss Strassen- und Brückenbauten, Wasserleitungen und Viadukte, Mauern und Thore, sondern auch Paläste und Villen, Markt- und Gerichtshallen, sowie alle jene dem öffentlichen Vergnügen gewidmeten Bauten, Cirkus und Thermen, Theater und Amphitheater erhielten in der römischen Baukunst eine ebenso gediegene als glänzende Gestalt. Wie Allem was von den Römern ausging, war auch ihren Bauten der Charakter der Macht und Grösse aufgeprägt, und die Gediegenheit der Ausführung, die Trefflichkeit des Materials hat nur den gewaltsamsten Zerstörungen weichen können, so dass selbst die Trümmer noch Zeugnisse einer fast unvergänglichen Herrlichkeit sind. Nicht minder ausgezeichnet sind diese Werke durch den Glanz und die Schönheit ihrer Ornamente, denn wenn auch die griechischen Formen ihre ursprüngliche Zartheit in ein derberes, üppigeres Spiel verwandelt sehen, so ist doch die Virtuosität des Meissels so gross und die ursprüngliche Schönheit so unverwüstlich, dass selbst die verstümmelten geschändeten Reste das Beispiel einer Prachtdekoration gewähren, wie kein Styl sie wieder in so prunkvoller und doch edler Schönheit hervorgebracht hat. Indem aber die Römer diesen Styl in zahlreichen Denkmälern über alle Theile ihres weiten Reiches verbreiteten, schufen sie der Architektur jene universelle Stellung, welche in der Folgezeit unter der Herrschaft des Christenthums zu neuen grossartigen Entwicklungen führen sollte.

b. Die Denkmäler.[1]

Die älteste Epoche der römischen Architektur scheint ausschliesslich durch etruskische Einflüsse bestimmt gewesen zu sein. Wir wissen, dass die Tempel zu Rom nach etruskischer Weise erbaut waren und dass die grossen Abzugskanäle zur Entwässerung der Stadt in die Zeit der tarquinischen Herrschaft fallen. Die ältere Epoche der Republik, die eine Zeit strenger Einfachheit der Sitten war, that sich vorzüglich in Nützlichkeitsbauten hervor. Die Via Appia sowie mehrere Wasserleitungen sind

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 27—31. — *Desgodetz*, les édifices antiques de Rome. Fol. Paris 1682. — *Piranesi*, le antiquità Romane. 14 Vols. Fol. — *Canina*, gli edificj di Roma antica. Fol. Roma 1840. — *Valladier*, Raccolta delle più insigne fabbriche di Roma etc. Fol. 1826; u. A.

grossartige Zeugnisse dieser Epoche. Zeitig machte sich jedoch der griechische Einfluss geltend, besonders seit etwa 150 v. Chr. die Römer Griechenland unterjocht hatten. So wurden aus der macedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvolleren Tempel in griechischen Formen erbaut und zugleich erhielt die Basilika ihre glänzende Ausbildung. Dies waren Gebäude von länglich rechteckiger Grundform, deren breiter Mittelraum ringsum in zwei Geschossen von Säulenhallen umzogen wurde. Während diese Räume dem Geschäfts- und Handelsverkehr bestimmt waren, diente vielleicht die an der einen Schmalseite angebrachte Halbkreisnische als erhöhtes Tribunal, als Ort der öffentlichen Gerichtsverhandlungen. Geringe Reste sind aus jener Frühepoche der römischen Architektur erhalten, immerhin jedoch genügend, um uns von einer gewissen schlichten Einfachheit in Material und Form eine Anschauung zu geben. Die frühesten Werke sind in einem unscheinbaren, für feinere Detailausführung wenig geeigneten grünlich grauen Tuffstein, dem Peperin, ausgeführt; doch scheint bald darauf der Travertin, ein durch seinen schönen warmen Ton und seine Festigkeit ausgezeichneter Kalkstein, in allgemeinere Aufnahme gekommen zu sein. Eins der interessantesten, zugleich geschichtlich bedeutsamen Denkmäler dieser Zeit ist der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus aus der Frühzeit des 3. Jahrhunderts v. Chr., der in dem an der Porta Latina aufgefundenen unterirdischen Familiengrabe dieses berühmten Geschlechtes entdeckt und in das Museum des Vaticans übertragen wurde. Der dorische Triglyphenfries mit seinen oben gerade abgeschnittenen Triglyphen, die Rosetten in den Metopen, die schwerfällige Gesimsgliederung mit dem Zahnschnittfries, die volutenartige Bekrönung der Ecken, das Alles sind Beweise einer eigenthümlich strengen und einfachen Aufnahme griechischer Formen. Die ionische Form zeigt sich dagegen an dem Tempel der Fortuna virilis, dessen zierliche Vorhalle mit ihren sechs Säulen sich pseudoperipterisch an den Mauern der Cella fortsetzt, und der sich auf hohem Unterbau dicht an der Tiber erhebt. Endlich ist auch ein Beispiel früher Anwendung des korinthischen Styles in dem sogenannten Vestatempel zu Tivoli erhalten, der mit seinem anmuthigen Rundbau, rings von Säulen umgeben, auf steiler Felshöhe über den schäumenden

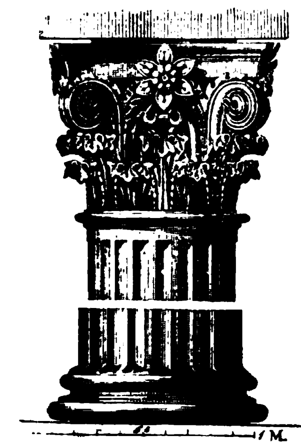


Fig. 97. Vom Vestatempel zu Tivoli.

Wassern des Anio thront. Von dem tüchtigen, grossartigen Sinn dieser Frühzeit zeugen endlich die Reste des Tabulariums, des alten Reichsarchivs, das um 78 v. Chr. erbaut wurde und mit seinen gewaltigen Quadermassen, den ehemals offenen, zwischen dorischen Halbsäulen angeordneten Bogenhallen den Abhang des Capitols gegen das tiefer gelegene Forum krönt; ferner das an der Via Appia gelegene Grabmal der Cäcilia Metella, der Gattin des Triumvirn Crassus, das in runder Grundform auf quadratischer Basis thurmartig aufragt.

Gegen Ende der republikanischen Zeit, als die das Reich erschütternden Kämpfe um die Einzelherrschaft begannen, griff in den baulichen Unternehmungen eine Grossartigkeit und Pracht um sich, die an die Stelle republikanischer Einfachheit einen fürstlichen Prunk setzte. Das Theater, welches M. Scaurus im Jahr 58 für 80,000 Zuschauer baute, war zwar noch aus Holz, allein mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber und Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorsäulen und einer Unzahl eherner Statuen geschmückt. Aber schon drei Jahre darauf konnte Pompejus das erste steinerne Theater in Rom errichten, das 40,000 Zuschauer fasste und dessen Höhe ein Tempel der siegreichen Venus krönte. Was Cäsar der Stadt an Prachtbauten schenkte, überbot aber alles Frühere. Er baute ein Amphitheater, das mit einem riesigen seidnen Zeltdach zum Schutz gegen die Sonne versehen wurde; er begann den Bau eines steinernen Theaters, das Augustus vollendete; er vergrösserte und verschönerte den Circus Maximus, der nach der bescheidensten Angabe anderthalbhunderttausend Zuschauer fasste; er führte die prachtvolle Basilika Julia auf, deren Marmorfussboden in neuerer Zeit an der Südseite des Forums aufgedeckt worden ist; endlich baute er selbst ein neues Forum, das er durch einen Tempel der Venus Genetrix schmückte.

Dies Alles war aber nur der Uebergang zu jener herrlichen augusteischen Zeit, welche die edelste Glanzepoche römischen Lebens bildet. Namentlich unter Augustus scheint die römische Architektur ihren Höhepunkt erreicht zu haben, wie ja auch in der Literatur seine Regierung als das goldne Zeitalter betrachtet und durch die ersten Sterne römischer Poesie, Namen wie Virgil, Ovid und Horaz, Tibull und Properz verherrlicht wird. Augustus führte nicht bloss die unvollendeten Bauten Cäsars zu Ende, erneuerte nicht bloss 82 Tempel, darunter die erhabensten und berühmtesten der früheren Zeit, sondern errichtete grossartige Gebäude für Volksversammlungen, vor Allem aber ein neues, nach ihm benanntes Forum, dessen Umfassungsmauer sammt einem Reste des prachtvollen damit verbundenen Tempels zum Theil noch erhalten ist. Von diesem Tempel, den Augustus in der Schlacht von Actium dem rächenden Mars (M. Ultor) gelobt hatte, sieht man drei korinthische Säulen sowie ein Stück der Cellenmauer und der schönen Felderdecken noch aufrecht stehen und bewundert in ihnen

mit Recht einen der edelsten Ueberreste römischer Kunst. Das grossartigste Denkmal dieser Zeit und eins der erhabensten Werke der römischen Kunst überhaupt ist das von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, erbaute Pantheon. Ursprünglich war es ein Saal in den gegen 26 v. Chr.

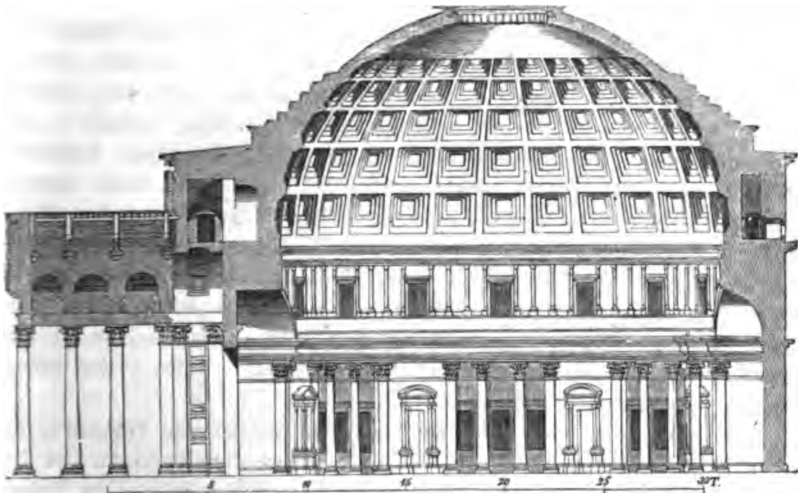


Fig. 98. Durchschnitt des Pantheons.

erbauten Thermen, der ersten derartigen Anlage in Rom; bei seiner Vollendung wurde es aber sogleich zum Tempel umgewandelt und dem rächenden Jupiter geweiht. Der Bau zeigt die in der altitalischen Kunst beliebte Rundform, die hier, vielleicht zum ersten Mal in so grossartigen Dimensionen, mit einer Kuppel gewölbt ist. Das Innere hat 132 Fuss im Durchmesser und ebenso viel in der Höhe. Die Wände werden von acht Nischen durchbrochen, drei halbrunden und abwechselnd mit ihnen vier rechtwinkligen, in welche später prachtvolle Marmorsäulen mit Gebälk eingebaut sind. Darüber erhebt sich eine Attika mit Pilastern, deren ursprüngliche Anlage ebenfalls verändert ist, und über dieser steigt in Gestalt einer Halbkugel das mächtige Kuppelgewölbe empor, das im Zenith eine Oeffnung von 26 Fuss Durchmesser hat, durch welche dem Raum ein Strom von Licht zugeführt wird. Die einfache Regelmässigkeit des Ganzen, die Schönheit der Gliederung, die Pracht des Materials, die ruhige Harmonie der Beleuchtung geben dem Innern den Charakter feierlicher Erhabenheit, der selbst durch die spätern, zum Theil disharmonischen Veränderungen kaum geschwächt wird. Diese haben namentlich auch die Kuppel betroffen, deren schön und wirksam profilirte Cassetten ehemals mit Bronceornamenten reich ausgestattet waren. So ist auch die Marmorbekleidung der Attika

im vorigen Jahrhundert entfernt und eine gemeine Coulissenmalerei an ihrer Stelle ausgeführt worden. Nur die prächtigen Säulen aus gelbem Marmor (giallo antico) mit Kapitälen und Basen von weissem Marmor und die Marmorbekleidung der unteren Wände zeugen noch von der alten Pracht. Die Karyatiden aber, welche nach dem Zeugniss der Alten ebenfalls das Innere schmückten, sind verschwunden, und man weiss nicht einmal mehr, an welcher Stelle sie ihren Platz hatten. Als der Bau zum Tempel umgeschaffen wurde, gab man ihm eine Vorhalle, die mit sechzehn prachtvollen korinthischen Säulen ausgestattet ist, so dass acht den vorderen Giebel tragen und die übrigen acht die beträchtlich tiefe Vorhalle in drei Schiffe theilen. Das mittlere derselben führt auf die grosse Eingangspforte, die beiden anderen enden in Nischen. Die Decke hatte ehemals broncene Ornamente, die unter Papst Urban VIII. barbarischer Weise fortgenommen und zu dem plumpen barocken Altartabernakel der Peterskirche verwendet wurden. Das Aeussere ist übrigens einfach und schmucklos in Ziegeln aufgeführt, die ursprünglich mit Stuck bekleidet waren. Obwohl die Verbindung der Vorhalle mit dem Rundbau eine lockere, unorganische genannt werden muss, macht doch das Ganze einen höchst bedeutenden, imposanten Eindruck.

Im Jahr 13 v. Chr. vollendete Augustus sodann das von Cäsar begonnene Theater des Marcellus, nach einem Schwiegersohn des Imperators also genannt. Seine gewaltigen Reste sind noch jetzt im Palaste Orsini, der sich mit Benutzung der Umfassungsmauer in die alten Trümmer hineingebaut hat, erhalten. Man sieht von dem Halbrund noch ein tüchtiges Stück in solidem Travertinquaderbau, Fragmente der beiden unteren Stockwerke mit ihren Bogenhallen, eingerahmt von dorischen und ionischen Halbsäulen und entsprechenden Gebälken, in einfach strenger, klarer Behandlung, selbst noch mit beibehaltenem Triglyphenfries. Das Theater fasste ehemals 30,000 Zuschauer. Auch von dem prachtvollen Porticus der Octavia, der zu dem Theater gehörend, dem Volke unter seinen Hallen einen schattigen Raum zum Lustwandeln gewährte, sind in der Nähe noch einige schöne korinthische Marmorsäulen sammt Gebälk in der schmutzigen Umgebung des Ghetto und eines Fischmarktes erhalten. Dagegen ist vom grossartigen Mausoleum des Kaisers, das wie ein mächtiger Berg mit Terrassen aufragte, bepflanzt mit Bäumen und auf der Spitze geschmückt mit der ehernen Statue des Kaisers, nur noch die Umfassungsmauer des Unterbaues, 220 Fuss im Durchmesser, im alten Marsfelde vorhanden, jetzt ein Platz für Kunstreiter und ähnliche Schaustellungen. — Wie mannichfach übrigens schon damals die Form der Grabdenkmäler war, sieht man aus der Pyramide des Cestius, einem an der Porta S. Paolo malerisch belegenen schlanken Bauwerke, dessen Inneres eine kleine ausgemalte Grabkammer birgt.

Ausserhalb Roms gibt der zierliche Tempel des Augustus und der Roma zu Pola in Istrien ein wohlerhaltenes Beispiel der edlen Ausprägung des korinthischen Styles und der Verbindung griechischer Formen mit italischer Grundrissanlage, denn nach alter heimischer Tradition ist auch hier eine tiefe Vorhalle der einfachen Cella angefügt. — Triumphpforten aus dieser Zeit finden sich zu Rimini, Susa und Aosta, sämmtlich noch von einfacher Anlage und Ausbildung.



Fig. 99. Tempel zu Pola.

Derselben Zeit gehört auch *Vitruvs* Lehrbuch der Baukunst an, welches merkwürdiger Weise des Bogen- und Gewölbebaues mit keiner Sylbe gedenkt und fast ausschliesslich ein akademisches Recept für die Anwendung griechischer Formen bietet.

Nach Augustus, der sich rühmen durfte, die backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, scheint die Baulust eine Zeit lang nachzulassen. Doch hat sich in den drei Säulen sammt Gebälk und Kranzgesims, die an der Südseite des Forums aufrecht stehen und früher als »Tempel des Jupiter Stator« bezeichnet wurden, wahrscheinlich ein Werk aus der Zeit des Tiberius und des Caligula erhalten. Unter diesen Kaisern wurde nämlich der alte Dioskurentempel erneuert, und dass in diesen Resten die Ruine des Tempels des Castor und Pollux zu erkennen sei, hat sich in jüngster Zeit unwiderleglich herausgestellt. Säule, Gebälk und Kranzgesims sind unbedingt die schönsten, reichsten und edelsten antiken Ueberreste Roms. Nur aus Claudius' Regierung stammt ein grossartiges Werk, die doppelte Wasserleitung des Anio novus und der Aqua

Claudia, deren Backsteinbögen noch in gewaltigen Trümmern die Campagna und die Vignen Roms durchziehen und mit ihrem prachtvollen vegetativen Schmuck von Epheu und andern Ranken einen Hauptreiz der Villa Wolkonski bilden. Wo diese Doppelleitung in die Stadt trat, erhebt sich ein mächtiges Doppelthor, über dessen Eingängen die beiden Wasserarme hingeführt sind, noch jetzt unter dem Namen der Porta Maggiore erhalten, ein schmuckloser, aber durch grossartige Anlage imponirender Bau. Kurz nachher legte Nero's Wahnsinn die Stadt in Asche, um sie herrlicher wieder erstehen zu lassen und auf den Trümmern sein »goldnes Haus« aufzurichten, einen Prachtbau, wie ihn die frühere Zeit noch nicht gesehen hatte, der aber nach der Ermordung des Tyrannen vom wüthenden Volke der Erde gleich gemacht wurde.

Hieher sind auch die Monumente von Pompeji zu rechnen, die uns eine Anschauung von dem Uebergange aus der hellenischen in die römische Form gewähren. Im Jahre 63 n. Chr. von einem Erdbeben heimgesucht, dem dann sechzehn Jahre später der Untergang der Stadt folgte, bietet

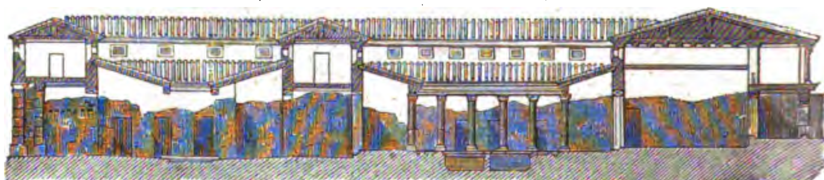


Fig. 100. Durchschnitt vom Hause des Pansa in Pompeji.

uns Pompeji mit seinen Denkmälern das Bild von dem damaligen Zustande einer kleineren italischen Provinzialstadt. An den älteren Gebäuden, namentlich dem dreieckigen Forum und dem auf demselben gelegenen Tempel tritt noch die griechische Bauweise in ihrer späteren Gestaltung zu Tage. Das Theater zeigt in der Anlage eine Verschmelzung hellenischer und römischer Prinzipien; an dem Forum und seinem Tempel, sowie an der Basilika hat der römische Einfluss das Uebergewicht erlangt. Lassen nun diese Bauten, sowie die Triumphthore, die Bäder, die übrigen Tempel, das Amphitheater, die Stadtmauern mit ihren Thoren, die Gräberstrasse mit ihren Monumenten den damaligen Zustand Roms etwa im Duodezformat schauen, so sind doch vor allen Dingen die so zahlreich ausgegrabenen Wohnhäuser für uns von der höchsten Wichtigkeit, weil sie als die einzigen Beispiele der antiken Privatarchitektur dastehen. An ihnen erkennen wir deutlich die bei aller Mannichfaltigkeit überall wiederkehrende Grundform des römischen Hauses. Jedes stattlichere Wohngebäude hat seine doppelte Anlage, ein Vorderhaus als den mehr öffentlichen, und ein Hinterhaus als den für die Familie reservirten Theil des Ganzen. Beide Theile gruppiren sich mit

ihren Räumen um ein Atrium, d. h. einen offenen Hof, von denen der vordere in der Regel klein und einfach nach etruskischer Weise, der innere reicher und nach griechischem Vorgange mit einer Säulenhalle umgeben war. Die Mitte des Atriums bildet das Impluvium, wo von den rings

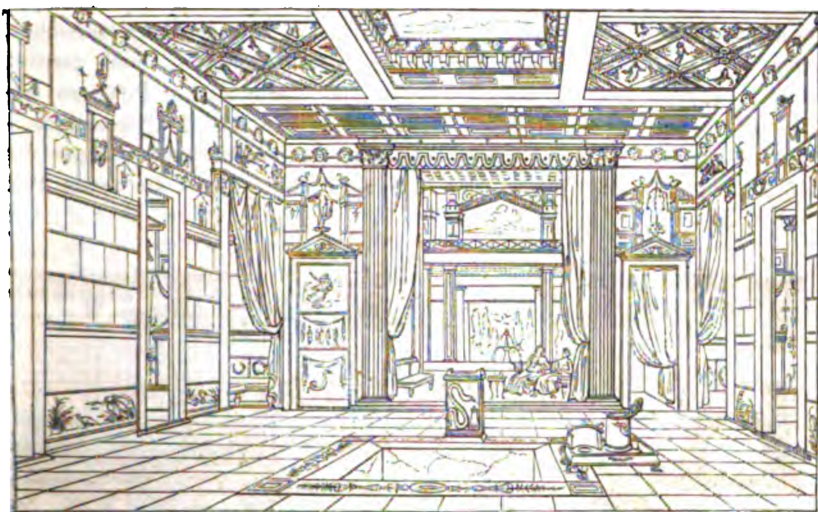


Fig. 101. Saal im sogenannten Hause des Sallust zu Pompeji.

niedergehenden Dächern das Regenwasser in ein vertieftes Bassin sich sammelt. Als wichtiger Hauptraum verbindet das Tablinum, ein in der Mitte liegender Saal für die Ahnenbilder, die beiden Theile des Hauses. Neben den Schlaf- und Wohnzimmern zeichnet sich sodann hauptsächlich der Speisesaal, das Triclinium, durch stattlichere Entfaltung aus. Im oberen Geschoss pflegten die Sclaven zu wohnen und zu arbeiten. Eine reiche Bemalung der Wände, ein musivischer Schmuck der Fussböden giesst über diese anmuthigen Gebäude einen unnachahmlichen Reiz sinnigen Behagens, heiteren Lebensgenusses aus.[1]

Mit den Flaviern, 69 n. Chr., beginnt eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur, deren Ueberreste den früheren an Grossartigkeit mindestens gleichkommen, an Pracht sie noch überbieten. Obenan steht das Colosseum, das von Vespasian begonnene und von Titus im Jahr 70 vollendete flavische Amphitheater, die gewaltigste Römerruine der Welt. Gegen 600 Fuss lang und über 500 Fuss breit dehnt sich das ungeheure Oval aus, das 80,000 Zuschauer fasste und auf dessen Arena die wilden Thier- und Menschenkämpfe stattfanden, welche dem rauhen Sinn der

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 81 A, wo eine farbige Darstellung.

Römer gefielen. Rings erheben sich, über einander aufsteigend, auf gewölbten Corridoren ruhend, die Sitzreihen, deren oberster Kranz von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde. Eine Umfassungsmauer von über 150 Fuss Höhe umschliesst als ungeheure Travertinschale den Kern des riesigen Gebäudes. Zur Hälfte gewaltsam zerstört, zeigt die nördliche noch wohlerhaltene Seite drei Arkadenreihen über einander, eingefasst von dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen sammt Gebälken, und darüber bildet ein mit Fenstern versehenes und mit korinthischen Pilastern geschmücktes viertes Stockwerk den Abschluss. In dem kräftigen Kranzgesims desselben sieht man noch die Löcher für die Masten, an denen der Riesenteppich befestigt war, der sich zum Schutz gegen die Sonne über das Ganze ausbreitete.

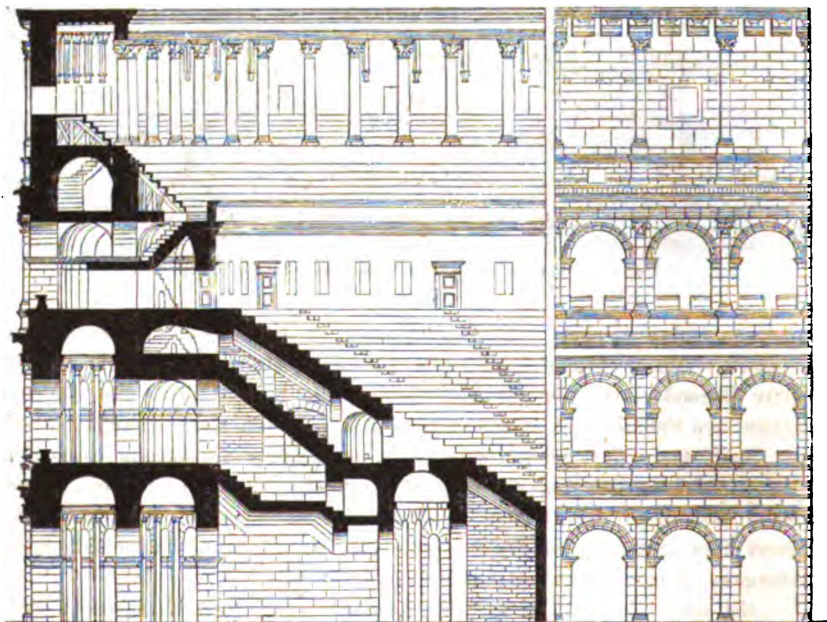


Fig. 102. Durchschnitt des Colosseums.

Auch von den Thermen des Titus sind ansehnliche Reste in der Nähe des Colosseums vorhanden, namentlich durch die feinen Wandmalereien ausgezeichnet, deren Entdeckung zu Rafaels Zeit den Impuls zu einer der edelsten Schöpfungen der Renaissance, den Loggien des Vatikans, geben sollte. Weiterhin gehören dieser Zeit jene reichen drei korinthischen Säulen am Abhange des Capitols, welche man ehemals unter dem Namen

»Tempel des Jupiter Tonans« kannte, die aber neuerdings als Tempel des Vespasian nachgewiesen sind. — Architektonisch bedeutender als diese Werke ist jedoch der Bogen des Titus, auf der Höhe der Via sacra, im Jahr 81 dem Kaiser in Veranlassung seines Sieges über die Juden und der Zerstörung Jerusalems geweiht. Hier tritt die von den Römern geschaffene monumentale Form des Triumphbogens zum ersten Mal in vollendeter Ausprägung und doch noch in einfacher Anlage vor uns. Denn nur ein einziger hoch gewölbter Eingang ist zwischen fest umschliessenden Wandmassen angebracht, eingefasst von Halbsäulen auf Postamenten an denen zum ersten Mal die derbere Form des römischen Compositakapitäls vorkommt. Die Wände sind durch fensterartige Blenden belebt, die Attika über den Säulen enthält die Weihungsinschrift, die Seitenwände im Innern sind mit prächtigen Reliefs, der Bogen der Wölbung mit Rosetten in cas-

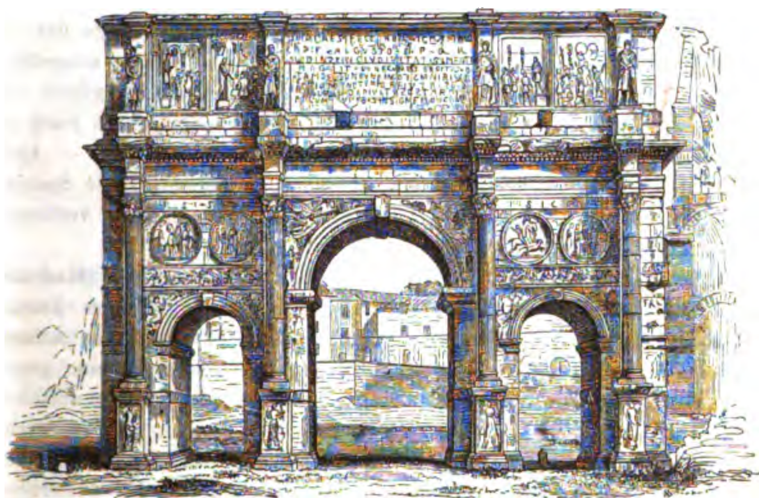


Fig. 103. Bogen des Constantin.

settirten Feldern geschmückt, und ein ehernes Viergespann mit der Gestalt des Triumphators bekrönte ehemals glänzend und reich über der Attika die Plattform.

Von dem neuen Forum, welches von Domitian begonnen wurde und von Nerva die Vollendung und Benennung erhielt, haben sich zwischen dem römischen Forum und dem des Augustus einige schöne, noch halb im Boden vergrabene korinthische Säulen mit reichem reliefgeschmücktem Fries und hoher Attika erhalten, an welcher die Reliefgestalt der »werkthätigen« Athene sich findet. Ihr war der Tempel geweiht, der die Mitte des Forums einnahm und erst im 17. Jahrhundert zerstört wurde. Alle vorhergehenden

Bauten überbot aber an Pracht, Umfang und Glanz das von Trajan gegründete Forum Trajanum. Vom Baumeister *Apollodoros* aus Damaskus ausgeführt, hatte es in der Mitte die gewaltige fünfschiffige Basilica Ulpia, und die Marmorsäule, welche das Bildniss des Kaisers trug und deren Höhe von 92 Fuss die Höhe des Hügels bezeichnet, den man abtragen liess, um Platz für die Anlage zu gewinnen. Erhalten sind ausser dieser reich mit Reliefs geschmückten Säule nur die von den Franzosen ausgegrabenen Fragmente der mächtigen Granitsäulen, welche das eherne Dach der Basilika trugen. Andre noch grössere Trümmer von Granitsäulen gehören dem Tempel an, welchen Hadrian zu Ehren des Trajan hier errichtete.

Ausser dem in das Forum führenden Triumphbogen ward in Rom noch eine andre ähnliche Ehrenpforte erbaut, deren Bruchstücke später zu dem Triumphbogen des Constantin verwendet worden sind. Ohne Zweifel haben wir in jenem reichsten und grossartigsten Denkmale dieser Art mit der dreifachen Bogenöffnung, dem glänzenden plastischen Schmuck und der harmonisch klaren Gliederung noch jetzt die wesentliche Anlage des trajanischen Werkes vor Augen. Ganz in pentelischem Marmor ausgeführt, ist es durch Adel der Verhältnisse und Feinheit der Arbeit gleich vorzüglich. Ein andrer einthoriger, aber ebenfalls mit Sculpturen reich geschmückter Bogen des Trajan steht noch zu Benevent aufrecht. — Andre bedeutende Bauten errichtete der Kaiser in seinem Heimathlande Spanien; so die Brücke von Alcántara, die mit einem Triumphbogen verbunden ist, und mehrere einfacher angelegte Ehrenpforten.

Nicht minder umfassend waren die Bauunternehmungen Hadrians; doch spricht sich in ihnen ein mehr eklektisches, schulmässiges Zurückgreifen zu hellenischen Formen aus. Eine seiner grossartigsten Anlagen war der Tempel der Venus und Roma, den er dem Colosseum gegenüber auf hohem Unterbau an der östlichen Gränze des Forums aufführte, und der den Ruhm hatte, unter allen römischen Tempeln der colossalste zu sein. Die Planform zeigt aber etwas Erkünsteltes, Gesuchtes, denn die beiden Tempel stiessen mit den grossen Nischen für die Götterbilder rückwärts zusammen und öffneten also ihre Vorhallen nach entgegengesetzten Seiten. Von den mit kleinen Nischen gegliederten Umfassungsmauern, sowie von den Apsiden mit ihren rautenförmig cassettirten Halbkuppeln steht noch ein Theil aufrecht; das ehemalige Tonnengewölbe der Cellen ist dagegen spurlos verschwunden, und ebenso ist es den 72 Marmorsäulen ergangen, welche einen peripteralen Portikus und zwei Vorhallen um den Tempel bildeten. Nur von den Granitsäulen, welche die 500 Fuss langen und 300 Fuss breiten Portiken des Tempelhofes trugen, sind einzelne colossale Trümmer umher verstreut. Eine einfache Marmortreppe führte vom Forum, eine doppelte vom Colosseum aus auf die Höhe der Tempelterrasse. — Ein andrer gewaltiger Rest aus dieser Epoche ist die

heutige Engelsburg, ursprünglich als Mausoleum Hadrians errichtet. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich thurmartig das runde Grabmal in einem Durchmesser von 226 Fuss, von Travertinquadern aufgeführt. Tief im Grunde findet sich die Grabkammer des Kaisers, zu der man auf

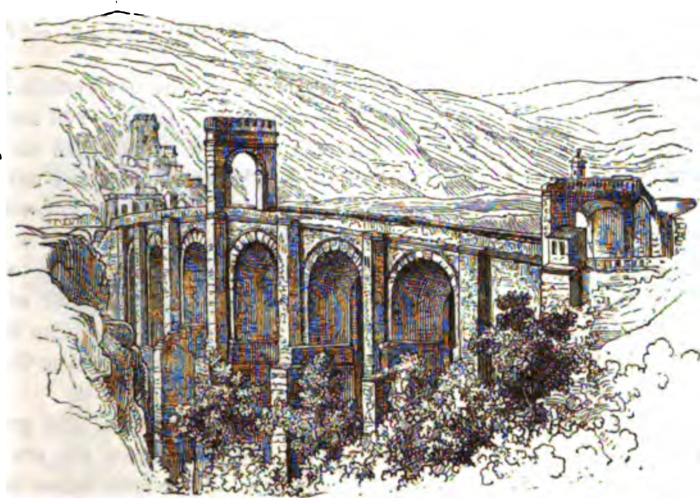


Fig. 104. Brücke von Alcántara.

einem spiralförmig angelegten verdeckten Gange hinabsteigt. Parischer Marmor bekleidete den ungeheuren Bau, und den Gipfel krönte eine eherne Quadriga. — Von der Villa, welche Hadrian sich zu Tivoli erbaut hatte, ist nur ein Chaos ungeheuer ausgedehnter Trümmer übrig geblieben.

Ausserhalb Roms ward besonders Athen durch diesen Kaiser mit zahlreichen Prachtgebäuden geschmückt. Noch ist davon eine Ehrenpforte erhalten, die den neuen von ihm erbauten Stadttheil mit der alten Stadt verband. Ausserdem führte er ein Pantheon, eine Wasserleitung und Andres auf und vollendete den Riesenbau des Tempels des olympischen Zeus, dessen älteste Anlage in die Zeit des Pisistratus hinaufreicht. — In Frankreich scheint der zierliche Tempel zu Nismes, den man dort als »maison quarrée« bezeichnet, dieser Epoche anzugehören.

Der verfeinerten, aber bereits akademisch nüchternen Richtung Hadrians folgte nun eine allmähliche Abnahme des lebendigeren architektonischen Sinnes, eine schwerfälligere und stumpfere Behandlung der Formen, theilweise auch ein Entarten derselben. Dies erkennt man schon an dem Tempel des Antoninus und der Faustina aus der Zeit des Antoninus Pius (138—161), dessen Vorhalle mit ihren prächtigen Cipollinsäulen und dessen Cellenmauer mit ihrem reich ausgebildeten Fries noch vorhanden sind.

Von Marc Aurel (161—180) rührt die stattliche Säule, welche in Nachahmung der Trajanssäule diesem Kaiser auf dem Marsfelde errichtet wurde. Ein in der Nähe befindlicher Rest von 11 höchst colossalen korinthischen Marmorsäulen sammt Gebälk und Gesims, woran sich schon die convex ausgebauchte Form des Frieses, das Zeichen späterer Entartung, findet, wird ebenfalls dieser Zeit zuzuweisen sein. Gegenwärtig ist die Dogana in den Tempel hineingebaut.

Die mit dem 3. Jahrhundert hereinbrechende Epoche des Verfalls leitet der Triumphbogen des Septimius Severus ein, im Jahr 203 am Abhange des Capitols erbaut, in der Gesammtform dem trajanischen nachgebildet, doch von minder edlen Verhältnissen, schwerer und dabei mit Reliefs ohne klare architektonische Eintheilung überladen. — Vollends in wilder Ueberfluthung vom Ornament und dem plastischen Schmuck verschlungen zeigt sich die Architektur am Bogen der Goldschmiede, einem am Forum boarium von der Zunft der Goldschmiede diesem Kaiser errichteten Ehrendenkmal. — Ungefähr derselben Zeit wird der zierliche Rundbau mit seiner korinthischen Säulenhalle angehören, der unter dem Namen des Tempels der Vesta bekannt ist.

Unter Caracalla (211—217) wurde eine der grössten und prachtvollsten Thermenanlagen erbaut, deren Trümmermassen wie ein wild zerrissenes Gebirge aus der Verödung aufragen. Sie zeigen selbst in der furchtbaren Zerstörung noch den grossartigen Zusammenhang mannichfaltiger Räume, zu den verschiedensten Arten von Bädern, zum Lustwandeln, zum Ball- und andren Spielen, zum Lesen und Kunstschwelgen gleichmässig bestimmt. Da sind riesige Säle, deren ehemalige Gewölbe wie Felsstücke zersprungen am Boden liegen, theils die prächtigen Mosaiken des Fussbodens verdeckend, theils von wildem Gestrüpp und immerblühenden Rosen umwuchert. An die Haupträume schliessen sich Galerieen, Nebenzimmer, Badezellen, deren es so viele gab, dass auf 1600 Marmorsesseln zugleich gebadet werden konnte. Kostbare Säulen, herrliche Malereien und Bildwerke schmückten diesen ungeheuren Bau, in dessen Ruinen Werke wie der Farnesische Stier, der Herkules und die Flora von Neapel gefunden wurden.

Immer gewaltiger und gigantischer werden in dieser Schlussepoche der römischen Herrschaft die Bauwerke. Die Trümmer des Sonnentempels Aurelians (270—275) haben in ihrem Zusammensturz die Anhöhe gebildet, auf welcher jetzt der Garten des Palazzo Colonna sich ausdehnt. Die noch vorhandenen Reste, ehedem als »Frontispiz des Nero« bezeichnet, gehören zu den riesigsten Trümmern Roms. — Im Anfange des 4. Jahrhunderts (seit 303) entstanden die Thermen des Diocletian, an Umfang und Pracht jenen bewunderten Caracallathermen noch überlegen, im Wesentlichen aber nur eine Wiederholung der dort befolgten Anlage. Ihre

Reste sind in mächtiger Ausdehnung erhalten. Den Hauptsaal, den drei Kreuzgewölbe von 80 Fuss Spannung auf Granitsäulen bedecken, hat Michelangelo zur Kirche S. Maria degli Angeli umgeschaffen. Es ist einer der gewaltigsten Gewölbräume der Welt. Man zählte 2400 marmorne Badesessel in diesen Thermen. Höchst bedeutend war sodann der Palast, welchen

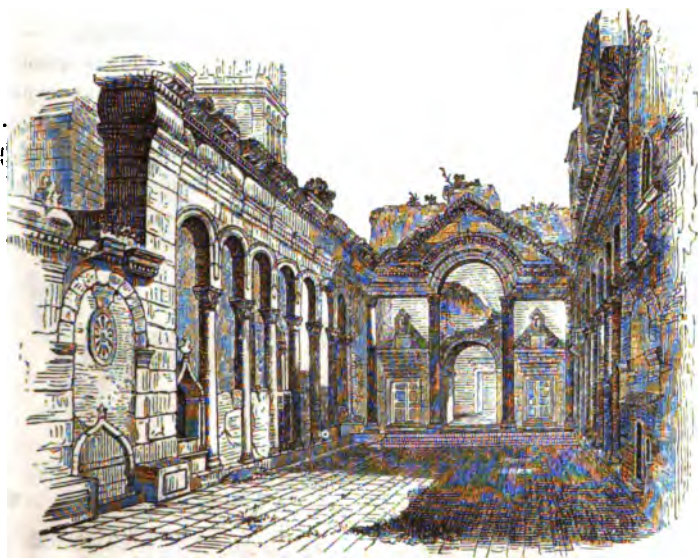


Fig. 105. Aus dem Palast Diocletians zu Salona.

Diocletian zu Salona in Dalmatien erbaute, und dessen Trümmer der jetzigen Stadt Spalato Namen und Existenz gegeben haben. Hier treten bei grossem Verfall der antiken Formbildung, bei ausgebauchten Friesen, missgebildeten Gesimsen u. dergl. neue architektonische Anordnungen hervor, namentlich unmittelbare Verbindungen von Säule und Bogen, die bereits ein Sprengen der Fesseln antiker Tradition bekunden. (Fig. 105.)

Aus der letzten Zeit antiken Lebens stammt die Basilica des Constantin, begonnen von Maxentius. An der Nordseite des Forums erheben sich noch die drei mächtigen Tonnengewölbe des nördlichen Seitenschiffes, sowie die Reste der Pfeiler des südlichen Schiffes. Zwischen ihnen erhoben sich auf gewaltigen Säulen, von denen die einzige noch vorhandene vor der Kirche S. Maria Maggiore aufgestellt ist, die drei Kreuzgewölbe des höheren Mittelschiffs, etwa 80 Fuss weit gespannt, ähnlich jenem grossen Hauptsaal in den Thermen des Caracalla und des Diocletian. Wie Felsblöcke liegen Trümmer des herabgestürzten Gewölbes umher, aber selbst in dieser Zerstörung überragen die drei stehen gebliebenen Tonnengewölbe

sammt der an das Seitenschiff später angebauten Apsis die benachbarten Gebäude und dominiren mit dem Colosseum überall sichtbar die weithingestreckte Trümmerstadt. An der westlichen Seite lag die Hauptapsis, und ihr gegenüber am anderen Ende sieht man die Eingänge. Die Anlage des Gebäudes ist grossartig, noch in ächt römischem Geiste entworfen, die Technik tüchtig, die Ausführung aber etwas sorglos, und die Details zeigen bereits unverkennbare Spuren der Entartung. — Andre Bauten dieser Zeit, wie der vierseitige Janusbogen (Janus quadrifrons) am Forum boarium, die plumpe Säulenreihe des Saturnustempels am Abhange des Capitols nach dem Forum zu, sowie das, was am Constantinsbogen als neu zu betrachten ist, lassen den Verfall der antiken Architektur immer entschiedener erkennen. — Nicht minder roh und missverstanden in den Formen, aber durch die Planform und Construktion interessant erscheint ein andres Werk dieser Schlussepoche, das vor der

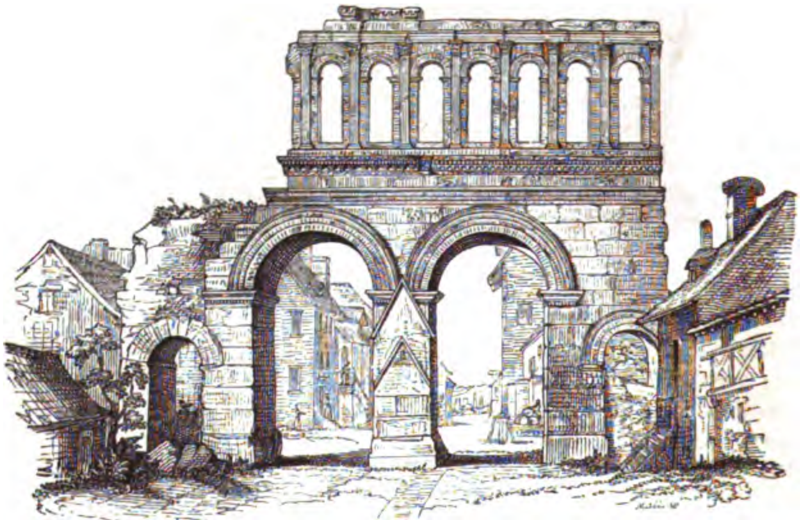


Fig. 108. Porte d'Arroux zu Autun.

Porta Pia gelegene Grabmal der Constantia, der Tochter des Kaisers Constantin. Es ist der letzte antike Kuppelbau, 52 Fuss im Durchmesser, von einem niedrigen Umgang umzogen. Getrennt wird dieser vom hohen Mittelraum durch zwölf Säulenpaare, die durch gemeinsames Gebälk gekuppelt und mit Bögen verbunden sind. Neben ihnen sind Fenster zur Erleuchtung der Kuppel angebracht. Die Formen sind hier ganz roh und missverstanden, die Friese ausgebaucht, die Anordnung im Ganzen aber von hohem Interesse und spätere Entwicklungen bereits vordeutend.

Von den zahlreichen Resten der seit dem 3. Jahrh. in allen Gebieten römischer Herrschaft entstandenen Gebäude nennen wir nur einige der bedeutendsten. In Frankreich gehört die Porte d'Arroux zu Autun (Fig. 106) zu den stattlichsten Beispielen römischer Thorbauten. Zwei grosse Eingänge werden von zwei kleineren flankirt, darüber eine durchbrochene Bogenstellung mit korinthischen Pilastern, das Ganze tüchtig und würdig

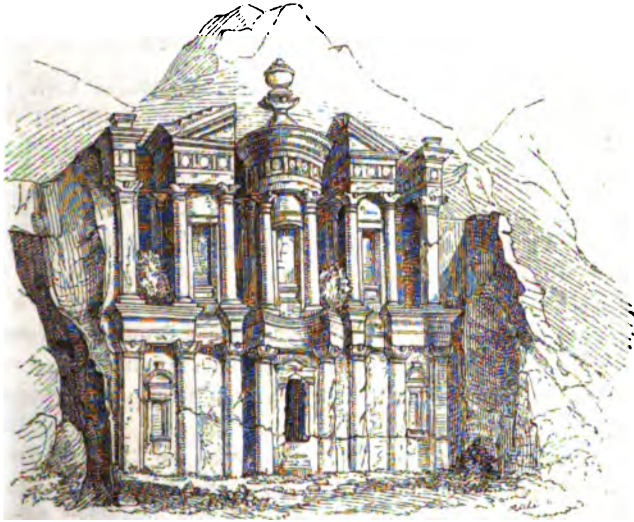


Fig. 107. Grabfaçade zu Petra.

behandelt. Orange ist durch einen sehr prachtvollen Triumphbogen und ein trefflich erhaltenes Theater ausgezeichnet; in Nismes finden sich bedeutende Reste eines grossartigen Amphitheaters. — In Deutschland besitzt Trier in der Basilika, dem Amphitheater und dem Kaiserpalaste ansehnliche Ueberbleibsel dieser Spätzeit; das benachbarte Fliessem hat eine ausgedehnte römische Villenanlage, Igel ein zierliches thurmartiges, reich sculptirtes Grabmal der Familie der Secundiner.

Wichtiger sind jedoch die umfassenden spätrömischen Bauten im Orient, weil in ihnen die Auflösung der antiken Architektur unter dem Einfluss des phantastischen asiatischen Geistes sich vollzieht. Gewundene, vielfach gebrochene Giebel, ein- und auswärts geschwungene Flächen lassen sammt der barocksten Umwandlung der Einzelformen hier einen Styl entstehen, den man als den antiken Rococo bezeichnen kann. Grossartige Denkmäler dieser Art findet man mitten in der syrischen Wüste zu Palmyra, dem heutigen Tadmor, glänzende Werke, in denen die prächtigen Zeiten der Königin Zenobia zauberhaft verkörpert erscheinen. Nicht minder

bedeutend sind die verwandten Bauten zu Heliopolis (Balbek), wo ein alter Kultus des Sonnengottes zahlreiche prachtvolle Monumente hervorrief. Selbst in den abgelegenen Felsthälern des peträischen Arabiens, in Petra, zeugen vielfache Reste von Tempeln, Theatern, Gräbern und Triumphpforten von dieser Verschmelzung spätrömischer Kunst mit orientalischer Phantastik. Alle bizarren Eigenheiten dieser Richtung zeigt die El Deir genannte Grabfaçade, die wir unter Fig. 107 vorführen.

3. Die Bildnerei bei den Römern.[1]

Mit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer hörte zwar ein selbständiges nationales Leben der Griechen auf, und erlosch mit ihm auch der letzte Funken jener höchsten Begeisterung, welche die idealen Gestalten der früheren Kunstepoche erzeugt hatte: nicht aber vermochte diese Umwälzung das angeborne bildnerische Talent des hellenischen Stammes zu vernichten. Vielmehr weckte die beginnende Kunstliebe der Römer die schlummernde Plastik der Griechen zu neuem Leben und gab ihr Aufträge und Antrieb zum Schaffen die Fülle. Freilich beruhte dieser Kunstsinn der Römer im letzten Grunde auf einer vornehmen Prunksucht; sie wollten die Leistungen der Plastik zum Genuss und zum Schmuck eines verfeinerten Lebens; aber niemals ist auch ein grandioserer, gediegnerer Luxus geübt worden.

Diesem äusseren Verhältniss entsprach fortan die Richtung der Plastik. Neue Anschauungen waren auf dem Idealgebiete hellenischer Kunst nicht mehr möglich, wesentlich neue Schöpfungen waren also nicht zu erwarten; aber ein freies Reproduciren der älteren berühmten Werke der Glanzepoche, ein Wiederaufnehmen des abgerissenen Fadens war möglich. So sehen wir denn besonders eine neu-attische Schule von Bildhauern in Rom wieder aufstehen oder für Rom arbeiten, deren Werke von einer Vollendung sind, dass sie scheinen durch Nichts übertroffen werden zu können. Da ist eine Feinheit der Auffassung, eine Harmonie rhythmischer Bewegung und Linienführung, ein weicher Schmelz, ein zarter Uebergang der Formen und eine vollendete Meisterschaft der Technik, die im Verein jene Werke zum Gegenstand höchster Bewunderung gemacht haben. Erst als in diesem Jahrhundert die Werke ächt hellenischer Kunst der besten Epochen bekannt wurden, kam man zu der Wahrnehmung, dass in diesen zu jenen Vorzügen noch die einer vollkommen absichtslosen Naivetät und Keuschheit, einer Hoheit und Reinheit des Sinnes sich gesellten, neben welcher die späteren Arbeiten denn doch absichtsvoll, bewusst, nach Effekt strebend, daher im Ganzen kühler, reflektirter erscheinen.

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 32 und 33. — Zahlreiche Kupferwerke der berühmtesten Museen Europa's.

Trat diese Richtung in Rom bereits seit c. 150 v. Chr. hervor, so erhebt sie sich doch erst in der Epoche des Cäsar und August zu glänzender Wirksamkeit. Fast alles Schönste und Beste, was die reichen Antikensammlungen Italiens enthalten, schreibt sich aus dieser und der folgenden Epoche. Unter diesen massenhaft aufgehäuften Werken können wir nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Zu den berühmtesten Statuen dieser Zeit gehört die Mediceische Venus in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, inschriftlich von *Kleomenes,* des Apollodoros Sohne, aus Athen. Die Liebesgöttin bietet ganz entkleidet die Formen ihres graziösen Körpers dem Auge dar, aber nicht in naiver Selbstvergessenheit oder in erhabenem Siegesgefühl, sondern in einer bewussten, mit schamhafter Scheu verbundenen Absichtlichkeit. Das spricht sich in der Haltung der Arme, die Busen und Schoos zu verdecken suchen, und in der scheuen Seitenwendung des Kopfes aus. Bei aller Feinheit und Kunstvollendung, bei dem edlen rhythmischen Verhältniss der Glieder liegt hierin ein Zug koketter Berechnung, der erkältend wirkt. — Ein anderes gepriesenes Werk ist der farnesische Hercules des Museums zu Neapel, inschriftlich ein Werk des Atheners *Glykon.* Der gewaltige Heros lehnt sich ausruhend auf die Keule, über welche das Löwenfell herabfällt; der Kopf ist in nachdenklicher Haltung vornübergeneigt. So mächtig die gewaltige Pracht der Glieder auf uns einwirkt, so tragen sie doch zu absichtlich ihre Fülle, und zwar eine zu voll, fast schwülstig behandelte Muskulatur paradirend zur Schau, und das Verhältniss des an sich bedeutenden und schönen Kopfes zum Körper ist ein zu untergeordnetes. — Verwandte Richtung bekundet der berühmte Torso des Belvedere zu Rom, eine Arbeit des *Apollonios* aus Athen. Es ist die edel und grossartig angelegte, ideal aufgefasste Gestalt eines ruhenden Herakles, die aber ebenfalls in der Ausführung zu jener weicheren, prunkvollen Ostentation hinneigt. — In diese Reihe gehören auch die Karyatiden, mit welchen *Diogenes* von Athen das Pantheon schmückte, und von denen vermuthlich die im Braccio Nuovo des Vatikan befindliche Statue herrührt (Fig. 108).


Fig. 108. Karyatide des Vatikans.

Im Gegensatz zu dieser idealen Richtung steht der borghesische Fechter im Louvre zu Paris als eine inschriftlich beglaubigte Schöpfung

des *Agasias* von Ephesus da, ein Werk von kühnster, gewaltigster Anspannung aller Kräfte, von einer Elasticität und Rapidität der Bewegung, die der Plastik zu spotten scheint. Hier sehen wir die in der früheren Schule von Pergamus begonnene Richtung zu ihrer letzten Consequenz gelangen. Der kühne Kämpfer ist gewaltig vorschreitend gedacht. Die ganze Wucht des weit vorgebeugten Oberkörpers ruht auf dem rechten Fuss, während der linke kaum noch auf flüchtigen Zehen schwebt, im gewaltigen Vorwärtsstürmen begriffen. Dabei deckt der vorgeworfene linke Arm das Gesicht, das mit höchster Anspannung seinen Gegner fixirt, indess in der zurückgewandten Rechten das kurze Schwert seinen Moment abzuwarten scheint. Die Kühnheit und Gewalt der Darstellung und die vollendete Meisterschaft in den scharf ausgeprägten Körperformen sind bewundernswürdig, doch sieht man auch hier, dass die ganze Composition auf einen frappanten Effekt berechnet ist.



Fig. 109. Apoll vom Belvedere.

Hierher gehört denn auch der Apoll vom Belvedere, eine der gefeiertsten Statuen der vatikanischen Sammlung. Der Gott ist leicht vorschreitend dargestellt, der männlich schöne Körper nackt, nur über die linke Schulter fällt die leichte Chlamys auf den Arm herab, der vermuthlich den Bogen gehalten hat. Der seitwärts gewendete Kopf ist kühn emporgeworfen, das leuchtende Auge verfolgt die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles, und ein aufgeregtes, leidenschaftliches Leben zuckt um den stolz geöffneten Mund und athmet aus den weit geöffneten Nüstern der Nase. So mag man sich den Gott des Lichtes vorstellen, wenn er eben das todbringende Geschoss auf den Drachen Python abgeschickt hat und seine göttliche Schönheit noch durchbebt wird von dem erhabenen Zorn, der seine Seele erfüllte.[1] Es ist etwas wundersam Ergreifendes, Kühnes, Momentanes in dem Eindruck,

[1] Neuerdings ist durch eine Erzstatuette des Apoll, im Besitze des Grafen Stroganoff, wahrscheinlich geworden, dass der linke Arm nicht den Bogen, sondern die Aegis mit dem Medusenhaupte gehalten hat, um einen Feind in die Flucht zu jagen. Vgl. *Wieseler*, der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere. Leipzig 1861.

und so sehr auch die rhythmische Harmonie der Formen, der edle Schwung der Linien, der Adel der ganzen Körperbildung die unvergängliche Schönheit des Gottes bezeugen, so wird doch der Beschauer immer wieder von dem bewegten Ausdruck des Kopfes, von dem feurigen Leben dieser stolzen Züge am meisten hingerissen. Treffend bezeichnet Schnaase den Apoll als das geistreichste Bildwerk des Alterthumes, und darin sind seine Vorzüge, aber auch seine Schranken, das Subjective der Auffassung, charakterisirt. Auch lässt sich nicht leugnen, dass die Absicht des Künstlers auf einen momentanen Effekt, auf das Ueberraschende, Frappante hinausgeht, und wenngleich die geradezu theatralische Wirkung durch die sehr schlecht restaurirten Hände mit ihrer gespreizten Haltung herbeigeführt wird, so ist doch auch ohne diesen entstellenden Zusatz immer noch eine Hinneigung zu dieser Richtung vorhanden. Gefunden wurde der Apoll in Porto d'Anzo, dem alten Antium, das ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren war. Ohne dadurch ohne Weiteres seine Entstehung jener Zeit zuweisen zu wollen, finden wir doch im ganzen Charakter des Werkes Gründe genug, um es dieser Epoche zuzuschreiben.

Verwandtem Streben verdankt die Diana von Versailles, im Museum des Louvre, ihre Entstehung. Wenngleich an Feinheit und Vollendung dem Apoll nachstehend, gibt sie uns ebenfalls das Bild der Göttin in einer momentan bewegten, effektvollen Auffassung, wie sie auf flüchtiger Sohle, mit dem kurzen dorischen Chiton angethan, neben ihrer Hirschkuh dahineilt, als gelte es auf fröhlicher Jagd das Wild zu verfolgen. An anderen Werken tritt neben der hohen Vollendung der Form eine mehr dem römischen Geiste entsprechende allegorische Richtung auf, die indess wie an dem schönen Kolossalbilde des Nil im Vatikan (Fig. 110) oft zu naiver, schalkhafter Anmuth umgestaltet wird. Der gewaltige Flussgott ist in behaglicher Ruhe ausgestreckt und schaut mit mildem Wohlwollen dem neckischen Treiben einer ganzen Schaar pygmäenhafter Kindergestalten zu, die an seinem mächtigen Körper emporklettern, über die riesigen Glieder hinpurzeln, auf Schulter und Nacken sich schwingen und keck selbst die Höhe seines Füllhorns erklimmen. Man ist entzückt von dem liebenswürdigen Humor, dem reizenden Muthwillen dieser anmuthigen Darstellung, der man es freilich nicht anmerkt, dass die sechzehn schelmischen Däumlinge eben so viele Stadien der Ueberschwemmung des Flusses bezeichnen sollen. Wie frei und grossartig aber oft diese Zeit in der Nachbildung älterer griechischer Werke war, und wie sie die gewaltigsten Kolossalgestalten edel hinzustellen wusste, beweisen namentlich die beiden rossebändigenden Dioskuren von Monte Cavallo zu Rom, deren erhabene Auffassung sicher auf Originale aus der besten griechischen Blüthezeit hinweist, wenn auch die später an ihnen angebrachte Bezeichnung als Werke des Phidias und Praxiteles nicht stichhält. — Voll Anmuth bei

ergreifender Hoheit der Auffassung ist sodann die schlafende Ariadne des Vatikans, besonders durch die schöne und reiche Behandlung des Gewandes ausgezeichnet.

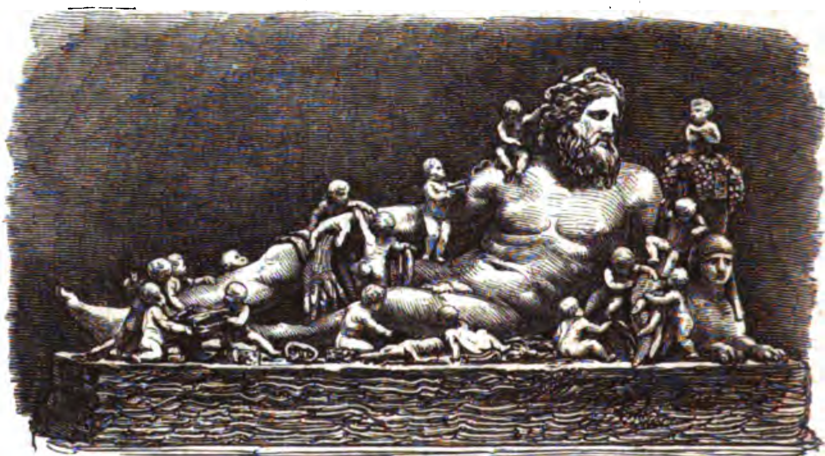


Fig. 110. Der ruhende Nil. Vatikan.

Ein neuer Impuls kam in die idealistische Plastik durch Hadrian, der bei seiner Vorliebe für das Griechenthum vielfach Veranlassung zur Nachbildung älterer, selbst auch alterthümlich strenger Werke gab und dadurch eine Menge von nachahmenden Talenten in Thätigkeit setzte. Diesen Arbeiten ist durchweg noch immer eine grosse Feinheit der Form eigen, aber ihre Behandlung zeigt eine Glätte, die seelenlos ist und gegen die geistreiche Lebendigkeit der früheren Werke erheblich absticht. Zahlreiche Statuen dieser Art sind in den verschiedenen Museen zerstreut. Zu den interessantesten gehört die Pallas von Velletri, im Museum des Louvre, grossartig und streng in der Anlage, aber nüchtern in der Ausführung. Doch trieb in dieser Spätzeit noch die antike Plastik eine neue Idealgestalt hervor, den Antinous, der in vielen Wiederholungen von zum Theil hoher Kunstvollendung vorhanden ist. Es war ein schöner Jüngling, ein Liebling des Kaisers, der für diesen einen geheimnissvollen Opfertod in den Fluten des Nil gefunden hatte. Hadrian ehrte sein Andenken durch die Gründung einer Stadt Antinoë und die Aufstellung zahlreicher Bildnisse des Lieblinges, die in mannichfacher Auffassung ihn idealisiren, alle jedoch mit einem Ausdruck tiefsinniger Wehmuth in dem niedergebeugten Haupte, dessen Stirn eine Fülle von Locken umschattet und dessen üppigen Mund ein fast schmerzlicher Zug umzuckt. Beispiele im Vatikan und im Lateran zu Rom.

Ist in all diesen Werken das Gepräge griechischer Kunst noch unzweideutig zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung: die Portraitdarstellung. Sie hängt mit der Bedeutung zusammen, welche bei den Römern dem einzelnen Individuum nach seiner gesammten Eigenthümlichkeit zugestanden wurde. Schon in der althergebrachten Sitte der Ahnenbilder (Imagines), welche jede vornehme Familie in einem besonderen Gemache des Hauses



Fig. 111. Römische Togafiguren.

aufstellte — ein Vorrecht, das den Patricier vor dem Plebejer auszeichnete — gab sich die Richtung auf Festhalten der individuellen Züge der Gestalt zu erkennen. Waren jene Bilder nur aus Wachs gefertigt und verfolgten sie ohne Zweifel mehr die äussere Aehnlichkeit als eine höhere künstlerische Auffassung, so kam nun mit dem Aufblühen der hellenischen Plastik in Rom die Sitte auf, im edleren Material des Marmors oder auch in Bronze die Bildnisse auszuführen. Auch hier unterscheidet sich ursprünglich die römische Sitte noch scharf von der griechischen. Während die hellenische Kunst die Einzelgestalt idealisirte und selbst in der leichten Anordnung des Gewandes nur so viel dem Körper zufügte, als zu einer allgemeineren Charakteristik erforderlich schien, ging der Römer auf die volle Genauigkeit der individuellen Erscheinung aus und wollte sich in der ganzen Lebenswirklichkeit, entweder im weiten, faltenreichen Gewande des Friedens, in der Toga, oder in der vollen kriegerischen Rüstung dargestellt

sehen. Danach unterschied man unter den Bildnissstatuen »togatae« und »thoracatae.« Ist nun die ganze Kleidung der Römer schon eine schwerere, bauschigere als die der Griechen, so macht sich durch ihre genaue Nachahmung in solchen Werken eine derbere, realistischere Erscheinung geltend, der denn auch die übrige Charakteristik entspricht. Aber mit dem Eindringen griechischer Sitte bürgerte auch die hellenische Tracht sich bei den verweichlichten Römern ein, und von nun begann man auch die Bildnisse demgemäss zu behandeln und ihnen eine idealisirte Auffassung zu geben. Solche Statuen nannte man Achilléische. Fortan wurde es Sitte, die Kaiser in der Gestalt des Jupiter oder anderer Götter, ihre Gemahlinnen mit den Attributen der Juno oder der Venus darzustellen. Doch ganz abgesehen von solcher Idealisirung kam den weiblichen Portraits diese Richtung am besten zu Statten, und in den edel gewandeten, würdevollen sitzenden oder stehenden Gestalten mit den feinen, nur etwas zu studirten griechischen Gewändern empfindet man oft die matronale Hoheit, die Anmuth und Huld ächt weiblichen Wesens. Von vollendeter Schönheit sind die beiden sitzenden Statuen der Agrippina, der Gemahlin des Germanicus, welche das Museum zu Neapel und das capitolinische Museum zu Rom bewahren; nicht minder schön die ebenfalls sitzenden Gestalten der sogenannten Herculanerinnen im Dresdener Museum, edle Frauen, in denen eine unübertreffliche Anmuth sich mit weiblicher Würde und vornehmer Haltung paart. Zu dieser Gattung gehört auch die Statue der sogenannten Pudicitia im Vatikan, eine Verkörperung liebenswürdiger, züchtiger Weiblichkeit, und dabei von hoher Vollendung in der Behandlung des Gewandes. Unter den männlichen Statuen dieser Art sind die beiden marmornen in Herculanum gefundenen Reiterstatuen des M. Nonius Balbus und seines Sohnes die vortrefflichsten, voll Feinheit und schlichten Adels, Werke aus der augustéischen Epoche. Viel trockener, aber immer noch von einfach schlichtem Lebensausdruck und sorgfältiger Durchführung ist die Reiterstatue des Marc Aurel, ein vergoldetes Bronzewerk, das gegenwärtig den Platz des Capitols in Rom schmückt. Das rüstige Schreiten des kräftigen Pferdes, der gütige Ausdruck des Reiters, der wie beschwichtigend die Rechte ausstreckt, ist wahr und gut ausgedrückt.



Fig. 112. Pudicitia des Vatikan.

Unermesslich ist die Zahl der Statuen und Büsten der Kaiser und ihrer Verwandten, sowie anderer vornehmen Römer und Römerinnen, bei denen neben jener idealisirenden Auffassung doch auch die dem römischen Wesen mehr zusagende, scharf individuelle Darstellung Platz greift. Der Charakter der Persönlichkeit ist meist mit unübertrefflicher Lebendigkeit fein und wahr hingestellt, so dass es schon in psychologischer Hinsicht von hohem Interesse ist, z. B. die zahlreiche Sammlung der Portraitbüsten im capitolinischen Museum zu durchmustern. Man erhält hier



L. Verus. M. Aurelius. Caracalla.
Fig. 113. Römische Kaiserbüsten.

eine der inhaltvollsten bildlichen Illustrationen zur römischen Geschichte. Bei oft grosser Tüchtigkeit, ja Meisterschaft der Behandlung findet sich auch manches untergeordnete Werk, was um so leichter zu erklären ist, wenn man bedenkt, dass es Gesetze gab, welche jedem Römer vorschrieben, ein Bildniss des herrschenden Kaisers in seinem Hause aufzustellen. Manche geschmacklose Neuerungen kamen im Laufe der Zeit dabei auf, so die Verwendung besonders kostbarer bunter Marmorarten zu den Büsten, oder an den weiblichen Bildnissen das Hinzufügen eines beweglichen Haarputzes, der mit der veränderlichen Mode stets gegen einen andern, noch hässlicheren und sinnloseren Aufsatz vertauscht wurde.

Mit der Portraitbildnerei ging die historische Darstellung Hand in Hand, deren fleissige und eifrige Pflege bei den Römern wieder eine andere selbständige Seite ihrer plastischen Kunst ausmacht. Auch hier bewährt das völlig realistische Wesen der Römer seine Kraft, denn weit entfernt von der hohen Idealität, in welcher die hellenische Kunst auch die geschichtlichen Vorgänge auffasste, kam es den Römern auf die möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit an, auf das scharfe Hervorheben der Thaten, der kriegerischen Unternehmungen, der Schlachten, Siege, Triumphe des Imperators. Die römische Plastik erzählt so ausführlich und wortreich wie die orientalische, aber ein Hauch griechischer

Schönheit schwebt darüber und gibt Leben und Mannichfaltigkeit. Es galt auch hier, die einzelne Persönlichkeit zu verherrlichen, und dieser Gesichtspunkt beherrscht Anlage und Auffassung des Ganzen. Das Bedürfniss, meist auf engem Raume eine grosse Anzahl von Gestalten, möglichst der Wirklichkeit gemäss, zusammenzudrängen, führte nun zu einer Anordnung des Reliefs, die sich von der schlichten, feinen Behandlung der hellenischen Kunst weit entfernte. Die Plastik verirrt sich in das Gebiet der Malerei, indem sie vertiefte Hintergründe annimmt und ihre Gestalten durch Abstufung der Modellirung in verschiedene Pläne rückt. Die vorderen lösen sich oft fast in voller Rundung aus der Fläche und erhalten dadurch jene Körperlichkeit, welche der derberen römischen Sinnesweise nothwendig erschien, während die übrigen in dichtem Gedränge sich allmählich zurücktretend in den Hintergrund hineinziehen. Dadurch ist das strenge Gesetz des griechischen Reliefstyls bedeutend gelockert und in eine freiere malerische Wirkung umgewandelt.



Fig. 114. Von der Trajanssäule.

Zu den bedeutendsten und frühesten Werken dieser Art gehören die Reliefs vom Titusbogen in Rom. An den inneren Seitenwänden sieht man den Imperator, von einer Victoria gekrönt, von der Roma geführt, auf seinem Viergespann den feierlichen Einzug in seinen Triumphbogen halten; auf der andern Seite werden die Tempelschätze von Jerusalem, darunter der siebenarmige Leuchter, einhergetragen. Die etwas winzigen Reliefs des äusseren Frieses stellen den Opferzug dar. Ein frisches, kräftiges Leben, freie Bewegung und edle Würde charakterisiren diese Arbeiten.

Noch entschiedener spricht sich der eigentlich römische Styl in den historischen Reliefs der Monumente Trajans aus; zunächst in den zahl-

reichen Werken, die sich als Reste des trajanischen Bogens am Triumphbogen des Constantin finden: den Reliefs der Attika und den Statuen gefangener Dacier auf den Postamenten über den Säulen, den Medaillons über den Seiteneingängen und den Reliefs der beiden äusseren Schmalseiten und der inneren Portalwände. Letztere schildern in lebendiger Weise die Schlachten des Kaisers gegen die Dacier und Parther, erstere den Triumphzug über die besiegten Völker und andere öffentliche Handlungen, während die Medaillons das Privatleben des Kaisers, namentlich Jagd- und Opferscenen darstellen. Höchst bedeutend sind sodann die ausgedehnten Reliefs, welche sich, sehr ungünstig freilich für die Betrachtung, in spiralförmigem Band an der Trajanssäule emporwinden und in unerschöpflich reicher Schilderung die Kriegsthaten des Kaisers gegen die



Fig. 115. Von der Basis der Säule des Antoninus Pius.

Dacier vorführen. Hier sind überall mit grosser Lebendigkeit und Klarheit die verschiedenen Vorgänge eines Feldzuges veranschaulicht, Kampf und Abwehr, leidenschaftliches Streiten und demüthiges Unterwerfen, Alles erhält seinen einfach bestimmten, charakteristischen Ausdruck, und obwohl kein Element höherer Idealität sich fühlbar macht, fesselt doch die treue, schlichte Kraft der geschichtlich realen Darstellung.

Aus der Zeit des Antoninus Pius haben sich ebenfalls werthvolle Ueberreste erhalten; so namentlich zwei Reliefs von einem Triumphbogen dieses Kaisers, gegenwärtig im Conservatorenpalast des Capitols

aufgestellt. Das eine schildert die Einweihung des der Faustina gewidmeten Tempels, dessen Säulenhalle noch vorhanden ist; das andere die Apotheose der Kaiserin, die aus den Flammen des Scheiterhaufens durch eine Siegesgöttin emporgetragen wird. Verwandter Art sind die Reliefs an dem im Garten des Vatikans (Giardino della Pigna) aufgestellten Postament einer ehemaligen Säule des Antoninus Pius, welche dem verstorbenen Kaiser im J. 161 errichtet wurde. An der Vorderseite ist nämlich die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin dargestellt, idealisirt und in fein durchgeführten Formen, aber kalt und steif wie die meisten



Fig. 116. Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

allegorisirenden Werke. Auf zwei anderen Seiten sind Züge einhersprengender Reiter in lebendiger Bewegung, aber ohne jede Rücksicht auf architektonische Anordnung wirr und regellos ausgetheilt, ein bedenkliches Symptom beginnenden Verfalles.

Nochmals rafft sich jedoch die einfach kräftige historische Darstellung zu tüchtigen Werken unter der Herrschaft des Marc Aurel auf, offenbar im Hinblick auf die Denkmale trajanischer Zeit, wenn auch an Energie und frischem Lebensgehalt diesen nicht gleich kommend. So sind die Reliefs an der Ehrensäule des Kaisers, Schilderungen seiner Kriege gegen die Markomannen und Quaden, Zeugnisse eines gesunden, einfachen Sinnes. Ebenso die vier grossen Reliefs im Treppenhause des Conservatorenpalastes in Rom, welche gleichfalls einem Ehrendenkmal dieses Kaisers angehören und eine klare, freie, tüchtige Behandlung zeigen.

Der entschiedene Verfall bricht sodann über die historische Plastik der Römer herein in den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (vom J. 203), die nicht allein in wirrer, regelloser Vertheilung die Gesetze des Architektonischen missachten, sondern auch in der ganzen trockenen, geistlosen Behandlung unerfreulich wirken. Der völlige Bankerott proklamirt sich in den Reliefs am Constantinsbogen, die der Zeit des Constantin gehören, und starr, schematisch, ohne Leben und Empfindung, ohne Verständniss des Körpers, ja zum Theil selbst barbarisch roh erscheinen.

Endlich ist noch einer merkwürdigen, äusserst zahlreich vertretenen Gattung von Denkmälern zu erwähnen, die in mehr als einer Hinsicht den Kreis der römischen Plastik erweitern: der Sarkophagreliefs. Die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Todten ist zwar niemals im Alterthum ganz ausgestorben, kommt aber erst seit den Antoninen zu allgemeinerer Herrschaft. Damit hing die Anwendung und künstlerische Ausbildung der Sarkophage zusammen. Sie gehören also fast ohne Aus-



Fig. 117. Sarkophag des Capitolin. Museums.

nahme bereits der Epoche des beginnenden Verfalles an; ausserdem haben wir in ihnen grösstentheils Arbeiten handwerklicher, fabrikartiger Produktion zu erkennen, da sie meistens in den Werkstätten auf Vorrath gearbeitet wurden und häufige Wiederholungen derselben Composition zeigen. Dennoch erregt die ungeheure Masse dieser Denkmäler ein hohes Interesse, weil in ihnen eine Fülle antiker Compositionen der früheren Epochen nachgebildet sind. Mit wenigen Ausnahmen, wo Vorgänge des wirklichen Lebens sich dargestellt finden, sind nämlich die Aussenwände dieser Sarkophage mit den mannichfaltigsten Scenen aus der antiken Götter- und Heroensage geschmückt. Bisweilen mag das blosse stoffliche Interesse an vorzüglich beliebten Gegenständen dieser Art dabei einzig massgebend gewesen sein, wie die Scenen aus dem Leben des Achill an dem prachtvollen grossen Sarkophage im Museum des Capitoles, oder die zahlreich wiederholten Amazonenkämpfe. In der Regel aber sind solche Sagen verwendet, die eine tiefere Gedankenbeziehung auf Tod, Trennung und Wiedersehen enthalten oder zulassen. In klarer, verständlicher, dabei sinniger, oft schön empfundener Weise, spricht sich hier jene tiefe Sehnsucht nach einem andern, besseren Leben aus, die der hinsinkenden antiken Welt das Gepräge melancholischen Ernstes geben und aus dem unbefriedigten Zustande des damaligen Daseins auf die Nothwendigkeit einer neuen tröstlichen Offenbarung hinweisen. So finden wir oft Darstellungen vom Raube der Proserpina, so von der Alcestis oder Protesilaos, welche aus dem

Hades wiederkehrten und also zu Symbolen der Hoffnung auf Wiedervereinigung der durch den Tod Geschiedenen wurden: so ferner den tiefsinnigen Mythus von Amor und Psyche, von Prometheus, von Luna und Endymion, oder Scenen der bacchischen Mythen, die eine mannichfache symbolische Deutung zuliessen, und manches Andere. Der künstlerische Werth dieser Werke ist meistens untergeordnet, die Anordnung oft wirr und gedrängt, die Zeichnung ungeschickt, das Körperliche wenig verstanden, die Ausführung oft nüchtern, scharf und hart. Aber es finden sich in ihnen eine Fülle überraschend schöner und geistreicher Motive, die auf Vorbilder der besten Zeit der antiken Kunst hinweisen und uns Rückschlüsse auf manches verlorene Werk edelster Kunst gewähren. Ausserdem aber gehört eine kleine Anzahl dieser Arbeiten, auch hinsichtlich der Ausführung, unbedingt einer besseren Epoche an.

Unter den Kleinkünsten war besonders die Steinschneiderei bei den prunkliebenden Römern in glänzender Weise geübt, und ihre Werke wurden hochgeschätzt. Zu Augustus' Zeit genoss der griechische Meister *Dioskorides* in diesem Fache des höchsten Rufes. Der besten Zeit gehören die beiden berühmtesten, prachtvollsten Cameen, die an Grösse und Reichthum der Ausführung alles Andre übertreffen. Der eine, in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, hat die erstaunliche Breite von neun Zoll, bei acht Zoll Höhe, und zeigt eine figurenreiche allegorische Verherrlichung des Augustus, der als Jupiter neben der Roma thronend erscheint. Ganz ähnlich ist der Inhalt eines andern dem Tiberius gewidmeten Cameo, der im Cabinet des Louvre zu Paris aufbewahrt wird und an Grösse und Pracht jenen ersten noch überbietet. Er misst 13 Zoll in der Höhe und 11 Zoll in der Breite. — Dieselbe Prunklust der Römer schuf auch staunenswerthe Arbeiten durch Anwendung verschiedenfarbiger Glasflüsse. Das berühmteste Werk dieser Art ist die Portlandvase im britischen Museum zu London, ein Gefäss von 10 Zoll Höhe, aus einem prächtigen dunkelblauen Glase, über welches eine Lage weissen Glases geschmolzen ist, so dass die aus diesem geschnittenen Figuren sich weiss vom blauen Grunde absetzen.

4. Die Malerei bei den Römern.

Auch die Malerei ging von den Griechen zu den Römern über, und wir haben bei der Betrachtung der hellenischen Kunst schon die Meister genannt, welche bis zur Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüthe auch dieses Zweiges der hellenischen Kunst bezeugen. Während wir aber unter den Bildhauern dieser Epoche kaum irgend einen römischen Namen antreffen, fehlt es nicht an Römern, die sich als Maler hervorgethan haben. Erwägen wir, dass schon bei den Etruskern die Malerei häufige Anwen-

dung fand, so mag bei den italischen Völkern eine grössere Befähigung für diese Kunst anzunehmen sein. Noch zu den Zeiten der Republik malte *Fabius Pictor* um 300 v. Chr. den Tempel der Salus; der Dichter *Pacuvius* um 200 v. Chr. soll in ähnlicher Weise thätig gewesen sein; zu Augustus Zeiten war *Ludius* besonders berühmt, mancher anderer römischer Namen nicht zu gedenken. Allein diese Arbeiten mögen grösstentheils, wie wir es von dem letztgenannten Maler bestimmt wissen, decorativer Natur gewesen sein, denn die ausgezeichneteren Werke rühren stets von griechischen Händen, und die Römer selbst erkennen auch hierin den Hellenen den Vorrang zu. Besonders beliebt scheint die Bildnissmalerei gewesen zu sein, und schon gegen das Ende der Republik war eine hochberühmte Künstlerin *Lala* (richtiger *Laia*) aus Kyzikus in diesem Fache thätig.

Die Aufdeckung von Pompeji und Herculanum, die Untersuchung der Thermen des Titus und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms haben uns von einem wichtigen Zweige der römischen Malerei reichliche Anschauung gebracht, und das Museum zu Neapel bietet eine Uebersicht des Schönsten und Bedeutendsten dar. Die Gemälde von Pompeji und Herculanum[1] gehören, wie die Gebäude selbst, dem Uebergange zwischen hellenischer und römischer Kunst an und geben in manchen ihrer Werke in ähnlicher Weise Nachbildungen älterer griechischer Meisterwerke, wie dies bei der Plastik der Fall ist. Auf einem ausserordentlich feinen glatten Stuck sind sie entweder al fresco auf nassen Kalk, oder — und zwar in selteneren Fällen, auf trockenem Grunde mit Leimfarben ausgeführt. Die Anordnung des Ganzen bezeugt das Vorwalten einer festen architektonischen Disposition. Die Wandflächen haben einen einfachen farbigen Grund, zumeist ein tiefes warmes Roth, ein sanft gedämpftes Gelb, aber auch wohl Schwarz, Blau, Grün oder Lila, diese letzteren Farben jedoch seltener. Ein unterer sockelartiger Fussrand wird gewöhnlich in anderer, meist dunklerer Farbe durchgeführt, bisweilen auch am oberen Ende der Wand ein ähnlicher Streifen friesartig abgetrennt. In der Mitte der so begrenzten Felder sind einzelne leichtschwebende Gestalten, Tänzerinnen, Genien und anderes, oder auch ganze Gemälde angebracht. Die Darstellungen der Bilder beziehen sich in selteneren Fällen auf Vorgänge des wirklichen Lebens; wo indess solche vorkommen, sind sie oft von hoher Schönheit und würdevoller Anmuth. Häufiger sind die Gestalten der Fabelwelt, der bacchischen und andrer Mythen, Centauren und Centaurinnen, Bacchantinnen, Satyrn u. dergl.; am bedeutendsten sind diejenigen Werke, welche Scenen der Heroensage oder der Mythe, oft nach berühmten griechischen Meisterwerken darstellen. Da ist das Opfer der Iphigenia, der Tod des

[1] Vgl. Denkm. der Kunst, Taf. 22. — *Zahn*, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Herculanum und Pompeji. — *Ternite*, Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum. — *R. Wiegmann*, die Malerei der Alten.

Patroklos, das Wiedersehen des Odysseus und Eumaeos, der Zorn des Achill, die Erziehung des Achill durch Chiron, die Wiedererkennung des Orest durch Iphigenia, der Abschied des Achill von der Briseis, die Befreiung der Andromeda durch Perseus, der Sieg des Perseus über den



Fig. 118. Der Abschied des Achill von der Briseis. Wandbild aus Pompeji.

Minotaurus u. s. w., kurz die ganze heitere, schöne Welt der antiken Sagen und Mythen lebt vor unsern Augen auf, im schimmernden Glanz der Farbe. Das Colorit ist licht und zart, bald in wärmeren, bald in kälteren Tönen, die Modellirung bisweilen nur leicht angedeutet, manchmal bestimmter durchgeführt, übrigens die technische Behandlung, sowie Geist, Werth und Charakter der Compositionen sehr verschieden. Ueberall aber spricht sich der Reiz eines fröhlichen, behaglichen Lebens in der ganzen Anlage anmuthig aus.

Dieser heitere Charakter des Ganzen wird noch weiter und stärker durch die mancherlei harmlos scherzhaften und naiven Genrescenen, durch leicht hingeworfene Landschaften, Stillleben, Früchte, Thiere, endlich durch eine perspektivisch aufgemalte Scheinarchitektur aus schlanken dünnen Rohrstäben erhöht: Alles das ein Ergebniss zierlichen Spieles, nicht in ernster Absicht der Täuschung durchgeführt.



Fig. 119. Genrebild aus Pompeji.

Wesentlich verschieden vom Charakter dieser Werke ist ein umfangreiches Mosaikbild, das den Fussboden im sogenannten Hause des Fauns schmückte und für die Darstellung einer Alexanderschlacht gehalten wird. Die Composition ist durchaus malerisch, mit reichem perspektivischem Hintergrund, die Gruppen sind leidenschaftlich bewegt, und der höchste entscheidende Moment einer Schlacht ist mit grossartigen Zügen ergreifend entworfen. Der siegreiche Alexander hat eben mit wuchtigem Lanzenstoss den Feldherrn des Darius durchbohrt, dass dieser mit seinem ebenfalls verwundeten Streitross zusammenbricht. Gewaltiges Entsetzen packt die asiatischen Krieger; wild bäumen sich die Rosse, kaum von ihren Führern und den Wagenlenkern gebändigt; angstvoll vorgebeugt schaut Darius selbst auf die verhängnissvolle Katastrophe, im ersten Augenblick alles Andere vergessend; der nächste Moment sieht Alle in panischem Schrecken die Flucht ergreifen. Der Theil des Bildes, der die Begleiter Alexanders enthielt, ist leider grösstentheils zerstört. Abgesehen von einzelnen Formfehlern ist Zeichnung und Anordnung vortrefflich, die Farbe

äusserst lebendig und in der mühseligen Technik mit den kleinsten Steinchen unendlich sorgsam ausgeführt. Der Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung ist mit einer Prägnanz gegeben, dass wir einen Rückschluss auf die ergreifende Gewalt der Meisterwerke griechischer Malerkunst machen können.

In Rom ist die Aldobrandinische Hochzeit im Vatikan ein Wandgemälde von zarter, seelenvoller Anmuth, in der leichten, klaren Ausführung den pompejanischen Werken verwandt. Anderes, darunter höchst Anmuthiges, findet sich vielfach in den Grabkammern der Umgegend. — Dagegen sind die ausgedehnten Mosaikbilder, welche aus den Thermen des Caracalla herrühren und den Fussboden eines grossen Saales im Lateran bedecken, rohe Darstellungen von Gladiatoren, gemein im Gegenstande und plump in der Technik. So auch die Thier- und Gladiatorenkämpfe in dem Hauptsaal der Villa Borghese.

DRITTES BUCH.

DIE KUNST DES MITTELALTERS.

ERSTES KAPITEL.

Die altchristliche Kunst.

1. Ursprung und Bedeutung.

Mitten im Schoosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christenthum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam aber unwiderstehlich in die Gemüther der Menschen und schafft im Stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der plötzlich siegesgewiss hervortritt, sobald die morsche Schale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemüthern zu wirken beginnt, den vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewissheit der Errettung und Erlösung gibt und im allgemeinen Ruin die immer grösser werdende Schaar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermuthigt, treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen an, ihren Empfindungen einen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepräge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewissheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Todten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Constantin durch seinen öffentlichen Uebertritt das Christenthum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfniss der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Wie aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so musste auch das Streben nach äusserer Darstellnng der neuen Gottesideen fürs Erste mit den Formen vorlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm

darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen, weltbewegenden Gedanken des Christenthums hüllen mussten. Der neue Wein musste in alte Fässer gefüllt werden, bis er schliesslich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäss ergoss. So wunderbar und tiefsinnig sind aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit, dass nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Zeit aus Nothdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die einzigen Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden konnten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst. Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums, und ihren Abschluss erreicht sie etwa gegen Ende des 10. Jahrhunderts mit dem selbständigen Auftreten germanischer Kulturbestrebungen. In den ersten Epochen betrachten wir die Thätigkeit der neuen Kunstweise in den Gränzen der antik-römischen Bildung; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker in diesen Kreis ein, nicht ohne mancherlei wesentliche Umgestaltungen in die Formenwelt der antiken Ueberlieferung hineinzutragen. Dies sind gleichsam Vorboten jener durchgreifend neuen und selbständigen Richtung, welche der starr gewordenen altchristlichen Kunst ein Ziel setzen und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnen sollte.

2. Die altchristliche Architektur.

a. Monumente von Rom.

Nichts gibt uns eine so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen als die Anlage der Katakomben.[1] Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet die ausgedehnten unterirdischen Begräbnissstätten der ältesten Christengemeinden, wie sie sich besonders zu Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung vorfinden. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Alterthum üblich gewesen; in Aegypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Todten ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde aus, und an allen Orten uralter Kultur trifft man

[1] Vgl. das Prachtwerk von *Perret*, les Catacombes de Rome. Fol.

weiträumige unterirdische Nekropolen an. Bei den Römern lernten wir einen verwandten Gebrauch kennen, und noch jetzt bringt fast jede neue Ausgrabung vor den Thoren Roms irgend eins jener antiken Columbarien zu Tage, welche noch nach Jahrtausenden die Urnen mit den Ueberresten der Bestatteten unversehrt über und neben einander gereiht aufweisen. Meist sind es nur Sklaven und Freigelassene, welchen diese gemeinsamen Grabstätten angehören; immer aber zeigen sie in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden römischen Kunst eigen zu sein pflegt.

Welchen Gegensatz dazu bilden die Katakomben der ersten Christen! Wie in den erdrückend engen Schachten und Stollen eines Bergwerks schreitet man hinabwärts und wieder aufwärts, stundenlang fort durch labyrinthisch verschlungene Gänge, die in den schwärzlichen porösen Tuffstein gebrochen sind, meist nur eben so breit und so hoch, um einer Person den Durchgang zu gestatten, und oft so beängstigend schmal, dass man kaum die Möglichkeit begreift, hier Todte beizusetzen. Und doch war dies ohne Zweifel die vornehmste Bestimmung dieser Gänge. Rechts und links sind ihre Seitenwände vielfach ausgehöhlt und zeigen niedrige und schmale längliche Oeffnungen, kaum geräumig genug, um einen menschlichen Körper aufzunehmen. In diese Löcher zwängte man die Leichname der Gestorbenen, verschloss die Oeffnung mit einer Platte, welche den Namen oder sonstige künstlerische Bezeichnung des Grabes erhielt, und stellte ein Fläschchen mit geweihtem Oele dazu. Wo indess besonders ausgezeichnete Personen, Bischöfe oder gar Märtyrer beerdigt werden sollten, da höhlte man eine grössere und weitere Grabkammer aus, gab den Wänden einigen Schmuck durch bescheidene Malereien, in denen die ersten schüchternen Symbole christlichen Glaubens sich hervorwagen, und suchte der Stelle den Charakter einer höheren Würde zu geben. Auch sonst finden sich bisweilen geräumigere und höhere Kammern, überwölbt und mit Nischen versehen, Wände und Decken mit ähnlichen Malereien geschmückt, offenbar kapellenartige Anlagen, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmt.

Aber selbst jener geringe Schmuck ist wenig geeignet, den strengen, ernsten, düstern Charakter der Katakomben zu mildern. Um so schärfer halten uns diese das Bild der ersten christlichen Gemeinden vor Augen. Wir sehen die verfolgten Gläubigen in Noth und Drang der schlimmen Zeiten, heimlich, bei nächtlicher Weile, die verehrten Leichname der gefallenen Blutzeugen scheu in diesen höhlenartigen Grüften bestatten; wir sehen sie hier sich versammeln, um an den Gräbern der Märtyrer in gemeinsamem Gebet sich Kraft zum Dulden und Ausharren zu erflehen; wir sehen dann in der Folgezeit um die Gräber der Märtyrer und Bischöfe auch die stille Gemeinde der Todten in langen Reihen und immer neuen

Gängen sich schaaren und zu einer unermesslichen Todtenstadt anwachsen. Sollen wir hier das Charakteristische bezeichnen, so liegt es in der fast völligen Kunst- und Formlosigkeit. Die unabsehbaren, unentwirrbar verschlungenen Gänge mit ihrer unregelmässigen Anlage und ihren unscheinbaren Grablöchern, das rohe, schwärzliche Tuffgestein, dessen Düsterkeit selbst an den ausgezeichneten Stellen durch die bescheidenen Deckenmalereien kaum merklich gemildert wird: wie stechen sie ab, so entschieden und bewusst, von der klar übersichtlichen Anlage, dem heiteren Farbenschmuck, den zierlichen Ornamenten und plastischen Details der antiken Gräber! Deutlicher konnte sich die schlichte Einfalt altchristlicher Sitte, die Innerlichkeit und Reinheit ihrer Gottesanschauung, das Bewusstsein von der Nichtigkeit alles Irdischen nicht aussprechen, als in diesen Gräberstätten der ersten christlichen Jahrhunderte.

Die bedeutendsten der zu Rom aufgedeckten Katakomben sind die von S. Sebastiano, S. Calisto, S. Lorenzo und S. Agnese. Ihre ältesten Inschriften scheinen bis ins 2. Jahrhundert hinauf zu reichen, die Mehrzahl ihrer bildlichen Darstellungen gehört dagegen dem 4. und 5. Jahrhundert an. Ausser diesen sind sodann die Katakomben von Neapel, besonders unter S. Gennaro de' poveri, S. Maria della Sanità, und S. Maria della Vita zu erwähnen.

Eine höhere Stufe der Entwicklung vermochte die altchristliche Kunst erst zu beschreiten, als mit der staatlichen Anerkennung der neuen Lehre sich Veranlassung bot, dem gemeinsamen Bekenntniss des Christenthums, der öffentlichen Gottesverehrung einen würdigen Raum zu errichten. Obwohl hier ganz neue Bedürfnisse ihren Ausdruck suchten, so konnte man doch zunächst nicht umhin, von der althergebrachten Technik, den Construktionen, den Bauordnungen der antiken Zeit Gebrauch zu machen. Dass man in einzelnen Fällen sogar in der Folge kein Bedenken trug, heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom das Pantheon und die Maria Egiziaca. Dies waren und blieben jedoch nur Ausnahmen, denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden. Zwar sollten beide zunächst nur ein Haus des Gottes sein, aber in der christlichen Kirche wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines weit ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war. Diesen Anforderungen genügen in vollem Maasse die altchristlichen Basiliken.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, in wiefern diese Gebäude aus Nachbildung der alten heidnischen Markt- und Gerichts-Basiliken ent-

standen seien oder nicht.[1] Gerade jetzt sucht man diese Verbindung zu leugnen, um den altchristlichen Baumeistern ein möglichst selbständiges Verdienst zusprechen zu dürfen. Es hiesse aber im Gegentheil dem Scharfblick jener ältesten christlichen Künstler zu nahe treten, wenn man annähme, sie hätten das Geeignete der antiken Basiliken, die ihnen täglich vor Augen waren, übersehen können. Es bleibt daher immer am Wahrscheinlichsten, dass jene Vorbilder den Anstoss zur Gestalt der christlichen Basilika gaben. Aber gerade in der freien Umgestaltung, der angemessenen Umbildung der alten Form zu einem neuen Zweck ist das wahre Verdienst der christlichen Baumeister begründet. Man behielt das erhöhte Tribunal mit seiner mächtigen Apsis bei, liess daran sich die Hallen des Langschiffes schliessen und nahm nur Abstand von den Säulenstellungen, welche ehemals Tribunal und Langbau von einander schieden. So geringfügig diese Veränderungen scheinen, so mussten sie doch ein Gebäude von wesentlich neuem Eindruck, von entschieden selbständigem Gepräge hervorbringen. Eine kurze Betrachtung der Basilika wird dies darthun.

Wie in der antiken Basilika der den Gerichtsverhandlungen geweihte Raum sich von den für das Marktgewühl bestimmten Theilen sonderte, so tritt in der christlichen Basilika die Apsis als Sitz des Bischofs und seiner Priesterschaft dem Langhause, welches die Gemeinde aufnimmt, gegenüber. Halbkreisförmig die Mauer entlang ziehen sich in jener die Bänke der Priester hin, in deren Mitte, im Hintergrunde der Nische, auf erhöhtem Thron der Bischof Platz nimmt. Wände und Wölbung der Apsis bedecken in feierlicher Darstellung die Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen. Auf der Gränze zwischen Apsis und Langhaus erhebt sich auf mehreren Stufen, meistens über dem Grabe eines Märtyrers, der sogenannten »Confessio«, von säulengetragenem Baldachin überdacht, der Altar, an welchem das heiligste Opfer dargebracht wird, allen Blicken zugänglich, der feierliche Schlusspunkt des Ganzen. Ueber ihm öffnet sich, oft auf zwei besonders mächtigen Säulen ruhend, der Triumphbogen mit weiter Spannung einladend gegen das Langhaus. Auch an seinen Wänden glänzen ernst erhabene Darstellungen heiliger Gestalten. Das Langhaus selbst, dessen Abschluss die grosse Apsis bildet, besteht aus einem hohen und weiten Mittelschiff, zu dessen beiden Seiten je ein oder zwei schmale niedrige Gänge als Seitenschiffe sich hinziehen. Unter einander und vom Hauptschiffe werden diese durch Säulenreihen geschieden, die entweder auf einem gemeinsamen Architrav oder auf kräftigen Rundbögen die hohe Obermauer des Schiffes tragen. Letztere wird in gemessenen Abständen durch eine Reihe grosser, weiter, im Rundbogen geschlossener Fenster

[1] Vgl. *F. von Quast*, die Basilika der Alten, Berlin 1845. — *A. Zestermann*, die antiken und die christlichen Basiliken, Leipzig 1847. — *J. A. Messmer*, über den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst, Leipzig 1854. — *W. Weingärtner*, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes. Leipzig 1858.

durchbrochen, welche dem Raum ein mächtiges seitliches Oberlicht zuführen. Auch in den niedrigen Umfassungsmauern der Seitenschiffe sind manchmal Fenster angebracht; die Apsis dagegen liegt in der alten Zeit fensterlos in mystischem Halblicht, aus welchem die Reflexe der Goldmosaiken feierlich hervorschimmern. Haupt- und Seitenschiffe sind mit einem Dachstuhl bedeckt, welcher ursprünglich wohl stets eine verschaalte, mit Malereien geschmückte Felderdecke besass. Die Zugänge zu den Schiffen sind in der dem Altarraume gegenüber liegenden Schlusswand angebracht, mindestens für jedes Schiff ein besondrer Eingang, bei grossen Kirchen aber für das mittlere deren drei. An diese Eingänge schliesst sich regelmässig eine Vorhalle, welche gewöhnlich sich zu einem stattlichen Atrium mit viereckigem freiem Hofraum und umgebenden Säulenhallen ausbildet. Seine Mitte nimmt ein Brunnen (Cantharus) ein, der mit der gesammten Umgebung Anlass zu freier und schöner architektonischer Gestaltung bietet.

So war ein Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform allen ritualen Anforderungen vollauf zu genügen vermochte und in nachdrücklicher Weise, klar und bedeutsam, seinen idealen Zweck in grossen monumentalen Zügen ausprägt. Der Eintretende wird sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Mittelpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den erhöhten Altar schaaren, und vom hohen Bogen wie von den Wänden der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten gross und würdevoll ihm entgegenleuchten. Mochte man nun in der Folge diesen Grundplan bereichern und erweitern, mochte man zwischen Apsis und Langhaus einen Querbau als Kreuzschiff einfügen, mochte man demselben kleinere Seitenapsiden anschliessen oder über den Seitenschiffen ein oberes Geschoss als Empore anlegen und diese zweistöckige Anordnung auch über die Eingangshalle hinwegführen: der Grundgedanke der Basilika wurde dadurch nicht getrübt, sondern bewies nur, welcher elastischen Ausdehnung, welcher mannichfachen Ausbildung er fähig war.

Fragt es sich nun, welche Kunstformen bei dieser neuen baulichen Schöpfung zur Anwendung kamen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, musste ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem neuen architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitäle, antike Gebälke mit ihren oft üppig reichen Verzierungen, das sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Je mehr antike Tempel und Prachtgebäude in Verfall und Vergessenheit kamen, desto mehr kostbare Reste erhielt man für die Ausstattung der Basiliken,

und was man eben aus der unermesslichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit antiker Götterwelt herausreissen konnte, das gebrauchte man, so gut es gehen mochte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese, denn selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Grösse, Material, Schönheit und Arbeit heterogensten Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitäle verlängert; unter den Kapitälen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle erdenklichen Schattirungen korinthischer, compositer und ionischer Formen, so dass die antike Architektur chaotisch wieder in ihre Grundelemente aufgelöst erscheint.

Dass bei solchem Verfahren jede Spur von alten Verhältnissen und Gesetzen, von Intercolumnien, Gebälkgliederung u. dergl. verschwunden sein musste, versteht sich von selbst. Die Barbaren hätten in sofern nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst umgehen können, und barbarisch im Sinne jener ursprünglichen Kunst war dies Verfahren denn auch. Dennoch vermochte allein auf diesem Wege der neue Geist, die Hauptsache fest ins Auge fassend, unbekümmert um das, was jetzt nur Nebensache sein durfte, sein Ziel zu verfolgen und zu erreichen. Mochten immerhin die kostbaren Reste antiken Bauschaffens atomistisch versprengt zu neuen Verbindungen regellos zusammengezwungen werden: war doch an dem einmal Vergangenen und Verlebten nichts mehr zu halten und zu ändern, und nur indem es sich einem neuen Organismus fügte, vermochte es selbst in seinen Resten noch den Keimpunkt einer neuen Entwicklung zu bilden. Ist aber in jener Rücksichtslosigkeit selbst nicht minder der Geist des Urchristenthums gewaltsam ausgedrückt, der unbekümmert um Schönheit und Harmonie die neue Wahrheit zu verwirklichen strebte?

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung der christlichen Ideen zu erkennen, und wenn die plastisch-architektonische Gliederung bei eigener Armuth nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien, mit welchen man das Innere der Basiliken, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte, bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in grossartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald eine selbständig bestimmte Färbung an.

Für die Gestaltung des Aeusseren der Basiliken blieb man bei kräftiger Hervorhebung der Grundform stehen, ohne eine reichere Ausschmückung

hier für erforderlich zu halten. Nur etwa die Eingangsseite wurde als Façade mit malerischen Darstellungen bedeckt, wobei die architektonische Gliederung selbstredend nicht in Betracht kam.

Unter den erhaltenen Basiliken [1] war an Alter, Grossartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste. Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Grossräumigkeit den ersten Platz unter allen

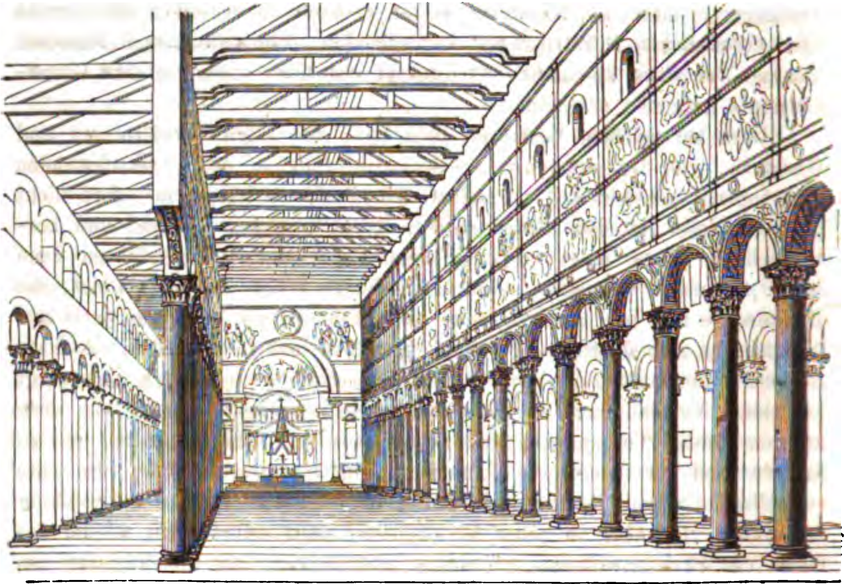


Fig. 120. Inneres von S. Paolo zu Rom.

Basiliken der Welt ein. Die gewaltige gegen 80 Fuss weite Apsis wird in ihrer Wirkung noch gesteigert durch ein hohes Querschiff, das in ganzer Breite des Langhauses sich demselben vorlegt. Das letztere hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittelschiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbögen verbunden, um die Schiffe zu scheiden und die hohe Obermauer des mittleren sammt dem Dachstuhl

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 34. — *Gutlensohn* und *Knapp*, Denkmale der christlichen Religion, Fol. Rom 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, die Basiliken des christlichen Roms. — *Canina*, ricerche sull' architettura più propria dei tempj christiani, Fol. Roma 1846. — Sodann das erschöpfende Hauptwerk von *Hübsch*: die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe 1858 ff.

zu tragen. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem weiten und hohen Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff und die Wände des Triumphbogens prangten im Glanze grossartiger Mosaiken, und auch die übrigen Wände des Inneren waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Constantins Zeit stammte die durch den Neubau von S. Peter im 15. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche, die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehnte Vorhalle besass und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muss.

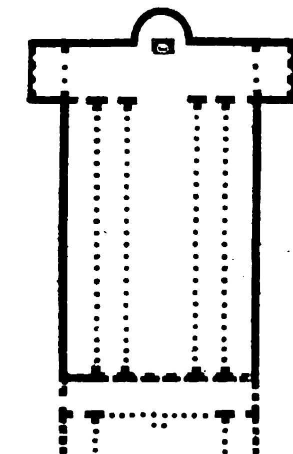


Fig. 121. Frühere Petersbasilika in Rom. Grundriss.

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisirte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen Anlage nach in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich, jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit rühren S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entstammen, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisirung ein imposanter Bau mit 50 Fuss breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmuthigen Verhältnissen sind die beiden vor den Thoren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese, vom Ende des 5. und dem Anfang des 6. Jahrhunderts, beide durch Anlage eines Emporengeschosses mit oberen Säulenstellungen abweichend und besonders anziehend.

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören S. Prassede und S. Clemente an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Construktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keimen auch hier aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. Sodann kommt in mehreren dieser späteren Basiliken ein neues Glied zur Anwendung, um den Gegensatz zwischen Bogenbau und Säulenbau auszugleichen. Man ordnet nämlich über dem korinthischen Kapitäl einen breiten kämpferartig vor-

springenden Aufsatz an, welcher dem beträchtlich breiteren Gurte des Bogens als geeigneter Stützpunkt dient. So findet es sich bereits in S. Agnese und S. Lorenzo.

Neben den Basiliken werden schon früh andre bauliche Formen, meistens für besondere Zwecke des Kultus, in Rom wie anderwärts zur Anwendung gebracht. Vorzüglich sind es runde oder polygone Anlagen von mehr oder minder complicirter Art, deren man sich besonders zu Tauf- oder Grabkapellen bedient. Eins der frühesten und wichtigsten dieser Gebäude ist die oben auf S. 190 bereits erwähnte Grabkapelle der Tochter Constantins, die noch jetzt vorhandene Kirche S. Costanza: ein Rundbau, dessen Mittelraum mit hoher Kuppel auf einem Kranz gekuppelter Säulen ruhend, über einem niedrigen, ebenfalls gewölbten Umgang sich erhebt. — Von viel beträchtlicheren Dimensionen und verwandter, nur ungewölbter Anlage ist die bedeutende Kirche S. Stefano Rotondo, ursprünglich von zwei niedrigen Umgängen zwischen doppelten Säulenreihen umzogen, so dass gewissermassen das Prinzip der fünfschiffigen Basiliken auf einen mächtigen Rundbau angewendet erscheint. Die Details sind auch hier gegen Ende des 5. Jahrhunderts noch durchaus antik, jedoch macht sich der hohe kämpferartige Aufsatz über den Kapitälen als neues Element bemerklich. — Von Taufkapellen gehört das merkwürdige Baptisterium des Laterans, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert, hieher, ein achteckiger Bau mit acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, darüber eine zweite Säulenstellung, wodurch die hohen Umgänge und der noch schlankere Mittelbau etwas besonders Leichtes und Luftiges erhalten.

b. Monumente von Ravenna.

Die bedeutendste Stadt Italiens nach Rom war damals das alte Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben, wurde sie namentlich nachmals durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später Theodorich das Reich den Ostgothen unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bauthätigkeit mit Eifer fort, und auch seine Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode ähnliche Unternehmungen. Manche vielleicht der nordischen Geistesrichtung angehörige Umgestaltungen bezeichnen die künstlerischen Werke dieser Epoche, obschon auch sie im Wesentlichen der antiken Behandlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung tritt sodann 540 nach Besiegung der Ostgothen durch den oströmischen Feldherrn Narses in das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen wurde. Von dieser Zeit an neigte sich auch die künstlerische Thätigkeit den Einflüssen der bereits entwickelten byzantinischen Kunst zu.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der grossartigen räum-

lichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Kreuzschiff, gehen aber zeitig auf eine lebendigere Gliederung der architektonischen Kernform aus, und fügen auch früh schon dem Kirchengebäude einen selbständigen Glockenthurm bei. Dieser erhebt sich in einfach cylindrischer Grundform ohne Verjüngung und feine Gliederung bis zum ziemlich flachen Dache. Dagegen zeigt sich in der Ausbildung der schweren monotonen Obermauer des Mittelschiffs ein entschiedener Fortschritt zum Freien, organisch Bewegten. Kräftigere Mauerpfeiler, mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen angemessenen, klar verständlichen Nachklang an die Bewegung der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung regt sich innerhalb der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der selbständigen, zierlichen, wenngleich etwas trocken schematischen Bildung der Kapitäle und in dem jetzt völlig ausgebildeten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatz über den letzteren zum Ausdruck kommt.

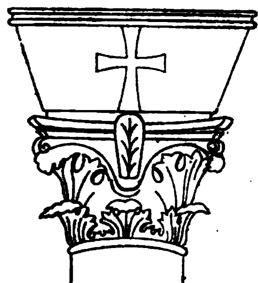


Fig. 122. Ravennatisches Kapitäl.

Unter den erhaltenen Denkmalen[1] ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravenna's) das bedeutendste. Von 534—49 errichtet, gibt sie mit ihren 24 griechischen Marmorsäulen und ihrem reichen Mosaikschmuck sowie dem alten Dachstuhl ihres Schiffes den ungetrübten Eindruck eines ehrwürdigen altchristlichen Denkmals. Ihre Säulen sind auf Postamente gestellt, die Kapitäle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz, und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt.

Unter den Anlagen anderer Art steht die Grabkapelle Theodorichs, die jetzige S. Maria della Rotonda, als eins der originellsten Bauwerke seiner Gattung da. Ohne Zweifel unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein einfaches Zehneck, ehemals von einem Arkaden-Umgang umgeben, und bedeckt von einer Kuppelwölbung, die bei 34 Fuss Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. In dieser hünenhaften Construktion und der energischen Derbheit der Formen erinnert das Denkmal an jene primitiven Malstätten des germanischen und keltischen Nordens, wo einige über einander geschichtete Riesenblöcke das Grab eines

[1] Denkm. der Kunst Taf. 34. — *F. v. Quast*, die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — Vgl. auch *Hübsch*, die altchristlichen Kirchen etc.

angesehenen Führers bezeichnen. — Minder gewaltig, aber von nicht geringerem Interesse ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazario e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat kreuzförmige Anlage, die Kreuzarme sind mit Tonnengewölben bedeckt, und wo sie sich schneiden, erhebt sich eine Kuppel, das Alles reichlich mit Mosaiken geschmückt. Hier mag die Absicht, ausser dem Sarkophag der Kaiserin noch die ihres Bruders Honorius und ihres Gemahls Constans aufzustellen, die originelle Grundform bedingt haben.

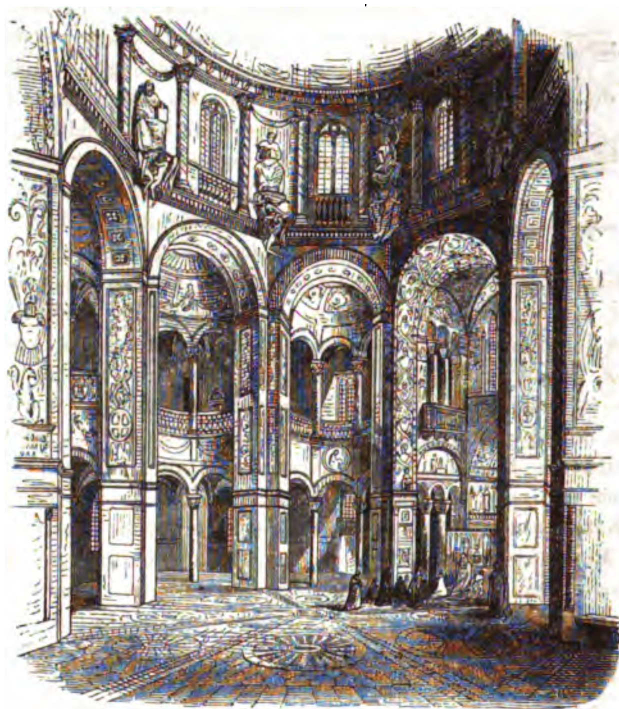


Fig. 123. Innere Ansicht von S. Vitale.

Bedeutender als alle übrigen ravennatischen Werke, ja ohne Zweifel eins der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst, ist die von 528—547 errichtete Kirche S. Vitale. Schon zu ihrer Gründungszeit sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Botmässigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn wir hier zum ersten Mal im Abendlande das Document eines byzantinischen Kunsteinflusses erhalten, das zugleich in

der Entwicklungsgeschichte jener östlichen Kunstweise eine entscheidende Stellung einnimmt. Als Grundform wird hier eine centrale Kuppelanlage aufgenommen, wie sie vorher nur an Gebäuden untergeordneter Dimension und Bedeutung üblich war. Diese Form erhält aber eine so feine, reiche und complicirte Gliederung, wie die bisherige architektonische Kunst sie schwerlich bereits gekannt hat. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 47 Fuss Durchmesser, durch kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen. Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in einzelnen grossen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach dem Altare öffnet sich der Raum rechtwinklig gegen den Chor, der in einer Apsis schliesst. Ueber den grossen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen getheilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Construktion der Architekt zur möglichsten Erleichterung der unteren Theile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig ineinandergelegten amphorenartigen Thongefässen, deren spitze Enden und Halsöffnungen ineinander greifen. Fügen wir noch hinzu, dass der Altarseite gegenüber eine Eingangshalle mit zwei runden Treppenthürmchen angebracht ist, so haben wir im Wesentlichen die Anlage dieses merkwürdigen Gebäudes. Eine prächtig reiche Ausstattung, in den untern Theilen farbige Marmorbekleidung, in den Gewölben feierliche Mosaikbilder steigern den bedeutenden Eindruck des Raumes. Auf den ersten Blick bemerkt man aber, wie hier der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika gegenüber, eine fast verwirrend reiche, raffinirt durchgebildete Grundform sich darbietet. Wir haben uns nun nach dem Ursprung dieser so abweichenden baulichen Richtung umzuschauen.

c. Monumente von Byzanz.

Als Constantin den Schwerpunkt seines Reiches nach Osten verlegte, erhoben sich bald unter der Fürsorge des Kaisers in der neu von ihm begründeten Residenz am Bosporus Kirchen und Paläste in grosser Zahl und reicher Ausstattung. Auch hier waren es die Formen der antiken Kunst, welche der neuen Kaiserstadt ihr Gepräge geben mussten, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem Mutterlande entlehnten Künste zu frischem Glanze. Soweit wir von den kirchlichen Gebäuden des Ostens aus jener Zeit Kunde haben, scheinen sie die allgemeinen Regeln der auch im Abendland üblichen Ba-

siliken befolgt zu haben. Die Kirche, welche Constantin zu Jerusalem über dem heiligen Grabe aufführen liess, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerieen über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der heiligen Helena erbaute Marienkirche zu Bethlehem ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund geschlossenen Armen, doch ohne Emporen über den Seitenschiffen. Im Uebrigen wurde in Byzanz die Anlage der Regel nach beibehalten, um der Sitte des Orients gemäss die Frauen im oberen Geschoss abzusondern. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Constantinopels gewesen sein. Die Prunkliebe des Orients und die üppig entarteten kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des Einzelnen merklich eingewirkt haben.

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Kunst erst mit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians (527—565) bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich besonders seit dem Untergang des weströmischen Reiches kräftig gegen die Angriffe der Barbaren vertheidigt und die alte Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Civilisation der alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Ceremoniels zu unerfreulicher Hohlheit herabsank. Das Christenthum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten, das äusserlich Dogmatische des verknöcherten Beamtenstaates an, und so erhielt das byzantinische Leben in allem Glanz doch eine nüchterne Trockenheit, in aller scheinbaren Macht nur eine allmähliche Erstarrung. Wenn man neuerdings diese Thatsache anzufechten sucht, so vergisst man, dass vereinzelte Lichtpunkte im Kulturleben der späteren byzantinischen Zeit doch zu vorübergehend waren, um den gesammten Charakter jenes Lebenskreises wesentlich zu modificiren. Gewiss ist, dass der Gipfel der byzantinischen Entwicklung schon im sechsten Jahrhundert erreicht wird, und dass nachher kein neuer Gedanke, keine durchgreifende Bewegung mehr in die Stagnation des oströmischen Reiches tritt.

Unter allen Erscheinungen dieses merkwürdigen Zustandes nehmen die künstlerischen, besonders die baulichen Leistungen an wirklicher Bedeutung den ersten Platz ein.[1] Zwar ist auch in ihnen das schematisch Trockene und Starre des byzantinischen Wesens unverkennbar ausgeprägt; zwar beweist das baldige Abweichen von der schlichten Form der Basilika und das Uebergehen zu mannichfaltigeren, reicher complicirten Anlagen einen Mangel an einfach klarer künstlerischer Intention; aber innerhalb dieser eigen-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst, Taf. 35 u. 35 A. — *Salzenberg*, die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel. Berlin 1854.

thümlichen Richtung sind Combinationen von origineller Kühnheit, mächtiger Wirkung und feierlicher Grösse geschaffen worden, die von dem technischen Wissen, der Energie und dem Geschick ihrer Urheber ein glänzendes Zeugniss ablegen. Was den eigentlich byzantinischen Styl wesentlich charakterisirt, ist die Aufnahme des Kuppelbaues mit allen seinen Consequenzen. Hatte man auch sonst wohl Kuppelanlagen bei Baptisterien, Grabkapellen und ähnlichen kleineren Gebäuden zur Anwendung gebracht, so wurde nun selbst bei den bedeutendsten Anlagen der Hauptkirchen die Kuppelform als die herrschende angenommen. Da nun der Gottesdienst, obendrein bei den Byzantinern pomphafter entwickelt, einen mannichfach gegliederten Raum erheischte, die Kuppel aber sich mit der Langhausform wenig vertrug, vielmehr eine centrale Anlage bedingte, so erhielt demgemäss das Gotteshaus eine bedeutend complicirtere Grundform. So verbindet sich denn ein System von Kuppeln und Halbkuppeln, an welche sich in mannichfacher Gestalt Wandnischen anschliessen, zu vielfach wechselnden Plananlagen. An die Stelle des Säulenbaues der Basiliken tritt ein Pfeilerbau mit seinen breiten Flächen und mächtigen Wölbungen, und nur in untergeordneter Weise fügen sich Säulenstellungen als Träger der Emporen und Begrenzer der Seitenräume jenen grossen Hauptformen ein. Während aber alle Theile des Gebäudes in strenger Beziehung nach dem dominirenden Mittelpunkte, der grossen Hauptkuppel hinweisen, tritt in der für den Altardienst nothwendigen Apsis ein decentralisirendes Element in die Anlage ein, als unwiderlegliches Zeugniss von dem Zwiespalt zwischen ritualem Zweck und baulicher Anlage.

Für die Ausstattung der Räume werden in reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Ueberhaupt liebt die byzantinische Kunst im Sinne des Orients den höchsten Reichthum der Ausstattung, wie sie denn auch die architektonischen Glieder in dieser Richtung zu behandeln sucht. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitälen, die Gesimse, Friese, Thür- und Fenstereinfassungen sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamente, obwohl auf antiken Ueberlieferungen ruhend, zeugen doch am meisten von der schematischen Erstarrung der Kunst. Statt des freien plastischen Schwunges ahmen sie nur die correkte Zierlichkeit griechischer Muster nach, die schliesslich in einem kraftlosen, gering profilirten Flächenornament erstirbt. Am bezeichnendsten ist hiefür die Form der Kapitäle. Sie gehen von der Kelchgestalt des antik-korinthischen aus; indem sie dieselbe aber bauchig anschwellen lassen, das frei ausladende Blattwerk auf die Fläche zurückdrängen und zu einem willkürlichen Spiel herabsetzen, aus welchem höchstens die Voluten am oberen

Ende in schwerfälliger Form vorbrechen, erhalten sie eine ganz neue Kapitälgestalt, in welcher freilich kaum eine leise Spur des schönen antiken Lebens nachklingt. Ueber diesen Kapitälen nehmen sie sodann jenen Kämpferaufsatz oft in reicher ornamentaler Behandlung auf, den wir bereits früher als ein Element byzantinischer Kunst bezeichneten.



Fig. 124. Kapitäl der Sophienkirche.

Dem Aeussern wendet die byzantinische Kunst in dieser Epoche wenig Aufmerksamkeit zu. Doch sind auch hier die grossen lastenden Massen, deren Mittelpunkt die nach aussen ebenfalls rund ohne Dach hervortretende Kuppel bezeichnet, von prägnanter Physiognomie.

Schon in S. Vitale zu Ravenna lernten wir ein wichtiges Denkmal entschieden byzantinischer Architektur kennen. Ein anderer merkwürdiger Bau, ungefähr gleichzeitig ebenfalls unter Justinian's Regierung entstanden, gibt einen weiteren Beleg für die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Centralbaues. Es ist die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Wie in S. Vitale wird auch hier ein mittlerer achteckiger Raum von einer Kuppel bedeckt und in zwei Geschossen von Umgängen eingefasst. Aber der Hauptraum hat nur an vier Seiten jene Erweiterung durch Nischen mit hineingestellten Säulen, und die äussere Form der Umfassungsmauern bildet ungefähr ein Quadrat, aus welchem nur der Chor mit seiner Apsis vortritt.

Waren auf dieser Stufe in der Behandlung des Grundrisses mancherlei Schwankungen zu bemerken, kämpfte noch die rechteckige Grundform mit der polygonen, so prägt sich nun das System in der Glanzepoche von Justinian's Regierung zu seiner machtvollsten und consequentesten Erscheinung aus, die für die Folgezeit auf lange hin als höchstes Vorbild die morgenländische Baukunst bestimmen sollte. Dies ist die Sophienkirche zu Constantinopel. Schon Constantin hatte in seiner Hauptstadt eine Kirche zu Ehren der »göttlichen Weisheit« erbaut, die jetzt nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbeigerufen, die kostbarsten Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht, und in jeder Hinsicht dem grossartigen Unternehmen alle Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung gewidmet. So wurde durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren

532—537 vollendet. Zwanzig Jahre später 558 von einem Erdbeben heimgesucht, wurde die erheblich beschädigte Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis zur Eroberung Constantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen wurde. Im Innern begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so dass im Wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

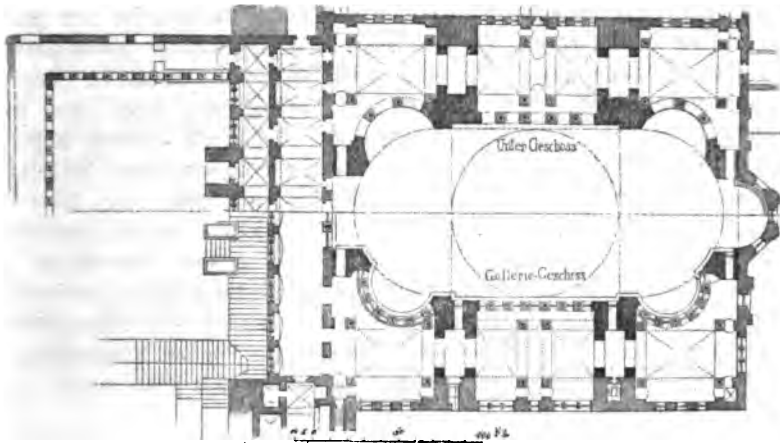


Fig. 125. Grundriss der Sophienkirche.

Seine Grundform beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. Der Hauptraum hat zum Mittelpunkt die gewaltige Kuppel, welche 106 Fuss im Durchmesser auf vier quadratisch gestellten Pfeilern zu einer Höhe von 177 Fuss aufsteigt. Doch ist die Kuppel an sich keineswegs schlank, vielmehr sehr flach gespannt, nur aus dem Segment eines Kreisbogens geschlagen; sie steigt von einem Gesimskranz empor, der auf den Scheiteln der vier grossen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse. Immerhin erhielt man dadurch indess nur einen quadratischen Raum, zu dessen Verlängerung man nun an der vorderen und hinteren Seite eine mächtige Halbkreisnische anlegte, deren Wände auf den Eckpfeilern der Kuppel und zwei zwischengestellten Pfeilern ruhen. Nach den Seiten dagegen gab man dem Mittelschiff eine abschliessende, auf Säulenreihen ruhende Wand, deren Bogendurchbrechungen die Verbindung mit den Seitenräumen herstellen.

Jene beiden Apsiden, deren Hauptkuppelgewölbe sich unmittelbar an

die grosse Mittelkuppel lehnen und die Linie derselben fortsetzen, erweitern den Raum des Hauptschiffes zu einem länglichen Oval, welches in dieser künstlichen Anlage dem Mittelschiff der Basiliken zu entsprechen hat. An der vorderen Seite verbindet sich dasselbe mit der langen, dem ganzen Gebäude vorliegenden Vorhalle, an der Rückseite schliesst es mit einer grossen Altarapsis und zwei ebenfalls für die Kultushandlungen erforderlichen Seitenapsiden, so dass also hier noch eine weitere Abzweigung halbrunder Grundformen stattfindet. Die beiden Langseiten dagegen werden von niedrigen Seitenschiffen begleitet, die jedoch wegen der verschiedenen Stärke der vorspringenden Widerlager und der verschiedenen Art ihrer Wölbungen nicht den Charakter consequent durchgeführter Nebenschiffe, sondern eines Aggregats untergeordneter Räume haben. Anstatt der ruhigen Stetigkeit der Basilikenschiffe bieten sie allerdings dem Auge einen anziehenden Wechsel malerischer Durchblicke. Ueber allen diesen Nebenräumen sind Emporen angebracht, welche die Frauentribünen enthalten und mit Säulenstellungen sich gegen das Mittelschiff öffnen. Die Beleuchtung wird durch einen Fensterkranz am Fusspunkte der Hauptkuppel, durch Fenster in den Halbkuppeln und in den grossen Querwänden in reichlicher Fülle dem Innern zugeführt. All' diese mannichfach gestalteten Räume schliessen sich äusserlich zu einem fast quadratischen Ganzen von 252 Fuss Länge bei 228 Fuss Breite zusammen. Vor der Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Säulenhallen umgebenes Atrium, nach Art der grossen Basiliken.

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht; sämmtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden, erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefasst und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldenen Grunde absetzt. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von obenher einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannichfachen Leben in den geschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen zu einer Gesammtwirkung von übermächtiger Phantastik. Kühn war das System der Construktion, welches der berechnende Geist hier ausgesonnen hatte; imposant der Eindruck einer Kuppel, die in weiter Spannung frei auf wenigen Stützen schwebend erhoben war: dennoch ist und bleibt das Ergebniss all dieser Anstrengung ein mühsam erzwungenes, und vollends im Gegensatz mit der altchristlichen Basilika wird zwar die Sophienkirche als ein Wunder constructiven Wissens und geistreicher

Combination angestaunt werden, aber wer die Schönheit in der Einfachheit und übersichtlichen Klarheit, in der harmonischen Verbindung der Theile zu einem lebendig bewegten Ganzen erkennt, der wird der Basilika den Vorrang einräumen. Allerdings ist die Behandlung ihrer Oberwände mangelhaft, und die Decke hat keine aus dem übrigen Organismus nothwendig bedingte Gliederung erfahren. In sofern ist die Bedeutung der Sophienkirche nicht gering anzuschlagen, da sie ein völlig entwickeltes System steinerner Deckengliederung bietet; nur dass sie in erkünstelter Weise die grossen Construktionsformen aneinander reiht, mehr nach mechanischen als nach organischen Gesetzen verfährt, prägt ihrem Werke den Stempel zeitlicher Gebundenheit, lokaler Bedingtheit auf.

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Uebermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. Nur die schwere byzantinische Form der Kapitäle legt ein bestimmtes Zeugniss für die baukünstlerische Auffassung ab. So verharrt denn auch das Aeussere in unerfreulicher Starrheit, und die flache Hauptkuppel mit den anstossenden Halbkuppeln lagert, wie ein von der Natur geschaffener Hügel sich breit und wuchtend über die Pfeiler- und Mauermassen hin. Nur die schlanken, durch die Türken hinzugefügten Minarets geben dem Aeusseren einen fremdartigen Schmuck.

Mit der Sophienkirche war der Höhenpunkt der byzantinischen Kunst erreicht. Fortan blieb sie höchstens Vorbild für die Kunst des Orients, doch war bei den meisten Kirchen eine Vereinfachung des Grundplans erforderlich, und man begnügte sich, das Motiv der Hauptkuppel in geringeren Abmessungen zu wiederholen und mit einem dem Quadrat sich nähernden, meist aus drei Schiffen bestehenden Langhausbau zu verbinden. In der Folgezeit nimmt bei grösseren Gebäuden das Innere oft die Gestalt eines Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, des sogenannten »griechischen Kreuzes« an, indem aus den eingeschlossenen niedrigeren Theilen sich die mittleren Haupttheile der Länge und der Quere nach höher erheben. Auf dem Durchschneidungspunkte steigt dann stets die grosse Hauptkuppel auf, manchmal auf den vier Kreuzesenden durch kleinere Kuppeln begleitet. Auch in der Gestalt der Kuppeln ist ein schlankeres Emporstreben zu bemerken, besonders dadurch veranlasst, dass erst ein Tambour in polygoner, auch wohl runder Grundform aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt, und von dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Wölbung aufsteigt. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte Eingangshalle, deren Vorderwand auf Säulen ruht, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Aeussere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichten-

weis wechselnden Materiales ein noch heitreres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Constantinopel (Agia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise.

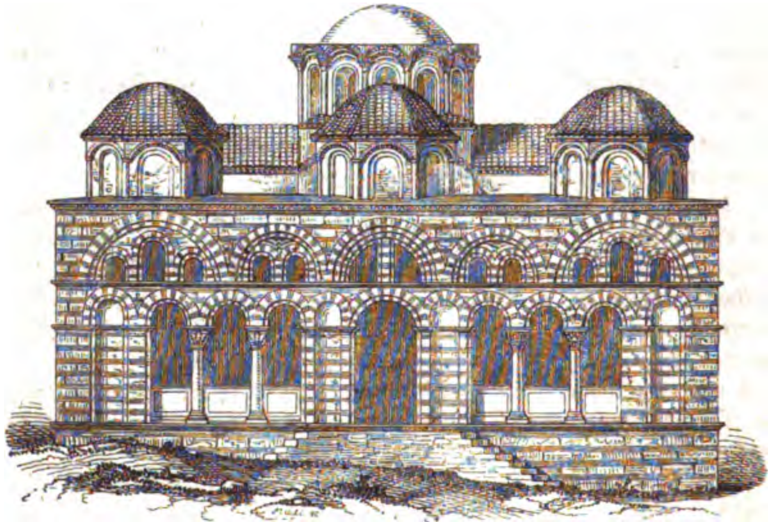


Fig. 126. Façade der Muttergotteskirche zu Constantinopel.

Im Wesentlichen hatte aber die griechische Kirche den Kreis ihrer künstlerischen Gedanken bald erschöpft. Die Kernform, von welcher ihre Bauweise ausging, war zu wenig einfach, um einer reichen, lang andauernden Entwicklung fähig zu sein. Daher erstarrte sie bald und ward schematisch nüchtern, wie das ganze byzantinische Leben.

d. Monumente im Norden.

Die Bauten der Ostgothen zu Ravenna zeigten uns schon, in welchem Sinne die römischen Formen von den germanischen Völkern aufgefasst wurden. In der Folgezeit, als die nordischen Nationen in den Vordergrund der Geschichte traten, als sich nach dem Verlaufen der grossen Völkerwanderung neue Staaten bildeten, mussten die künstlerischen Bestrebungen auch in diesen neuen Lebensverhältnissen von grösserer Bedeutung werden. Das fränkische Reich war es namentlich, welches sich zum Träger dieser Civilisation machte. Wie aber seinem mächtigsten Herrscher, dem grossen Karl, immer noch die Wiederherstellung der Cäsarenherrschaft als höchstes Ziel vorschwebte, wie die gewaltige Ausdehnung seines Reiches diese Idee

in grossartiger Verwirklichung zeigte, so musste um so mehr in allem künstlerischen Schaffen die Tradition der antiken Welt für ihn massgebend sein. Nur dass die zeitliche und örtliche Entfernung von den Quellen der alten Kunst beträchtlich grösser war als früher; nur dass er aus einem fast uncultivirten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranziehen musste; nur dass selbst in materieller Hinsicht Mangel an edlem Material, an Technik, an Hülfsquellen aller Art seine Aufgabe ungleich erschwerte. Dazu war denn auch, bei aller Frische und Kraft, der Geist seines Volkes noch zu wenig geweckt, die Neugestaltung und Ordnung des gesammten praktischen Lebens zu dringend, um schon die zu künstlerischen Schöpfungen so nothwendige Freiheit des Gemüthes zu gestatten. Was wir daher in dieser Zeit bei den germanischen Völkern an künstlerischen Werken antreffen, ist eine Nachbildung römischer Weise, nicht ohne Spuren barbaristischer Umgestaltung, wie Mangel an Verständniss und an Uebung sie zu veranlassen pflegt. In manchen Formen lässt sich auch byzantinischer Einfluss, der ja in den ravennatischen Werken auch auf Italiens Boden Fuss gefasst hatte, nicht verkennen. Zeugnisse jener Zeit sind indess nur vereinzelt auf unsere Tage gekommen.

In Mailand ist S. Lorenzo als ein wahrscheinlich der altchristlichen Zeit angehöriges Denkmal zu nennen. [1] Wenn auch vielleicht mit Benutzung eines antiken Thermenraumes aufgeführt, scheint doch die nahe Verwandtschaft der Grundform mit der von S. Vitale für diese Epoche zu sprechen. In späterer Zeit mehrfach umgebaut, lässt das Innere doch die ursprüngliche Anlage in ihrer grossartigen Wirkung klar erkennen. Die Kuppel des quadratischen Mittelraumes erhebt sich kühn und frei schwebend über einem System von vier weiten angelehnten Halbkreisnischen, in welchen sich Säulenstellungen für die Umgänge und die oberen Galerien befinden. — In Turin ist der Palazzo delle Torri ein mächtiger Backsteinrest aus der Longobardenzeit, durch Pilaster und Bogen in mehreren Geschossen nach römischer Weise gegliedert. — Deutschland hat zunächst in den ältesten Theilen des Domes zu Trier einen später vielfach umgebauten Rest jener zahlreichen glänzenden Bauunternehmungen des sechsten Jahrhunderts, da die Stadt als Residenz der austrasischen Könige und als Erzbischofsitz den ersten Rang unter den Städten diesseits der Alpen einnahm. Derselben Zeit dürfte dort die Porta nigra angehören, ein nach römischer Weise in gewaltigem Quaderbau aufgeführtes Doppelthor, beide Eingänge von vorspringenden Thürmen geschützt, sämmtliche Flächen in antiker Art durch Pilaster- und Bogenstellungen belebt, deren Details nur eine barbarische Rohheit zeigen. (Fig. 127.)

Grössere Bedeutung haben die zahlreichen Bauunternehmungen, mit welchen Karl der Grosse die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine

[1] Vgl. *Hübsch*, die altchristlichen Kirchen, Taf. 15.

Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Ist auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim keine Spur auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner

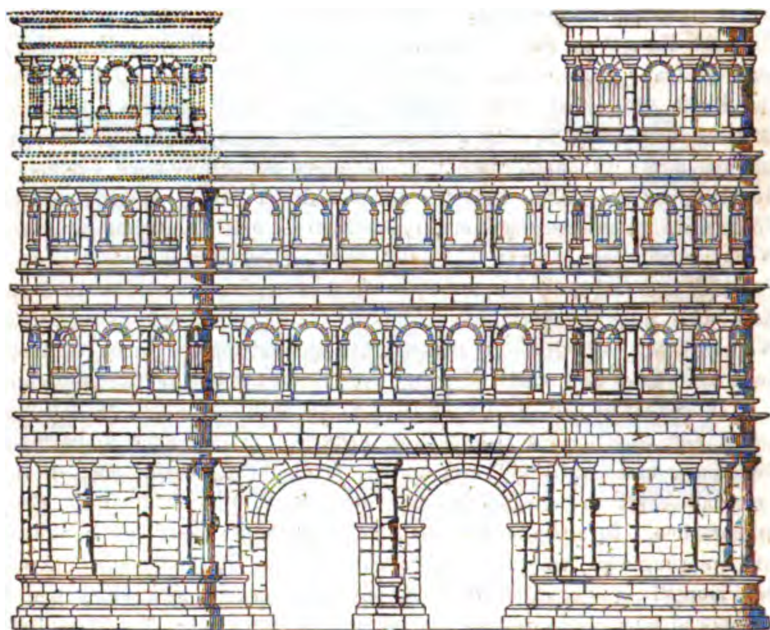


Fig. 127. Porta Nigra zu Trier.

Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, keine Reste mehr vorhanden, so lässt sich doch leicht ermessen, dass die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Schiffe des Münsters zu Aachen im Wesentlichen auf uns gekommen. Der Bau, welcher von 796 bis 804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichthum der Ausstattung zu Gebote stand. Ravenna musste die Marmorsäulen liefern, Ravenna gab auch den Grundplan. Unverkennbar ist es die Form von S. Vitale, die dem karolingischen Baumeister vorgeschwebt hat. Auch hier wird ein mittleres Achteck von niedrigen Umgängen mit Galerien umgeben, und nur in dem Verzichten auf das System der Nischen wird zu Gunsten einer grösseren Einfachheit der Plan umgestaltet. Dagegen sind die Zwischenräume der Pfeiler durch eine untere und obere

Säulenstellung, dem Umgange und der Galerie entsprechend, ausgefüllt. In der Anwendung dieser Form verräth sich die unbehülfliche Rohheit der Zeit, da die oberen Säulen mit Kapitäl und Gebälkstück in unschöner Weise unmittelbar die Laibung des Bogens berühren. In der Construktion herrscht dagegen kluge Berechnung und technisches Geschick. Den Mittelraum bedeckt eine Kuppel, der sechszehnseitige Umgang ist mit Kreuz- und Kappengewölben versehen, und die Emporen besitzen in ihrem ansteigenden Tonnengewölbe ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die reichen in Erz gegossenen Thüren und Galeriebrüstungen von der Gediegenheit und Pracht der Ausstattung wie von der Einwirkung der typisch strengen, byzantinischen Ornamentik. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gothischem Styl angebauten Chor verdrängt worden.

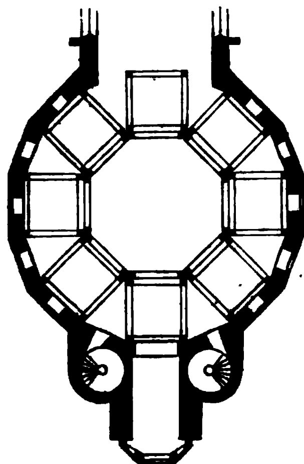


Fig. 128. Münster zu Aachen.

Spricht im Münster Karls des Grossen ähnlich wie in S. Lorenzo zu Mailand sich die Vorliebe für verwickelte byzantinische Grundformen aus, so fehlt es doch nicht an Nachrichten, welche auch für jene Zeit im Uebrigen die Anwendung des Basilikenschema's als allgemein gültig erscheinen lassen. Da von derartigen Bauten jener Zeit sich nichts erhalten hat, so ist für die Ergänzung unserer Anschauungen der merkwürdige Bauriss des Klosters S. Gallen von hohem Interesse, der in den dreissiger Jahren des 9. Jahrhunderts von einem Geistlichen am fränkischen Königshofe gefertigt, sich in der Bibliothek des genannten Klosters gefunden hat. Man erkennt die klar ausgesprochene Form der Basilika mit breitem Mittelschiff und zwei schmalen Seitenschiffen, wie die römische Praxis sie ausgebildet hatte, und nur in der Hinzufügung eines zweiten Chores, dem Hauptchor gegenüber liegend, lässt sich eine weitere Ausbildung ritualer Bedürfnisse, so wie in den beiden runden Glockenthürmen eine bedeutsame Bereicherung der Anlage erkennen. — Als ein kleineres Werk derselben Epoche ist eine ehemals offene, vielleicht zu einem grösseren kirchlichen Denkmale gehörige Halle zu Lorsch zu bezeichnen, die in ihren Säulen, Gesimsen und andern Details eine allerdings trockne, aber sorgfältige

Nachahmung antiker Werke verräth, während der bunte musivische Marmorschmuck der Wandfelder der spielenden Neigung der Zeit entspricht.

3. Altchristliche Bildnerei und Malerei.

Die Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit[1] lässt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen, wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der formalen Ueberlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zu Tage tritt. Der Fülle sinnlichen Lebens, wie es in der antiken Plastik bis in die letzten Zeiten hinein sich ausgeströmt hatte, konnte das junge Christenthum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen »Götzendienst« wieder anheim zu fallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heimischen Göttern die phantastischen Kulte Aegyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. Nur zagend und ausnahmsweise mochte man sich daher der Plastik bedienen, die neuen Gedanken auszusprechen, und wo es geschah, fügte man sich willig den Gesetzen der antiken Kunst. Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik keine neuen Formen und Typen der Darstellung hinzustellen vermocht; was sie an solchen Werken hervorbrachte, ist bedingt durch den Geist der antik römischen Sculptur.

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von andern Ehrendenkmälern, welche wie die Säule und der Obelisk des Theodosius zu Constantinopel bekannten römischen Mustern folgten, sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Das wichtigste ist die grosse sitzende Erzstatue des h. Petrus im Mittelschiff von S. Peter zu Rom, wahrscheinlich ein Werk des 5. Jahrhunderts, streng und würdevoll in Haltung und Gewandung im Geiste antiker Bildnisstatuen. Eine andre sitzende Statue des heil. Hippolytus, ein Marmorwerk derselben Epoche, im christlichen Museum des Laterans, ist leider in den wichtigsten Theilen modern, lässt aber in der untern antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 36 und 37. — *Bosio*, Roma sotterranea. Fol. Roma 1787. — *Arringhi*, Roma subterranea novissima, deutsch von Ch. Baumann, Arnheim 1668. — *Bottari*, Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma.

liess. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Einige im christlichen Museum des Vatikans erhaltene Marmorstatuetten des guten Hirten stehen ebenfalls ganz vereinzelt da.

Durchgreifender und allgemeiner sollten die christlichen Ideen in der Malerei zum Ausdruck gelangen. Hier lag die Gefahr einer Vermischung mit antik heidnischen Vorstellungen weniger nahe; die Ansprüche des Körperlichen traten mehr zurück, und in dem beweglicheren Element der Farbe vermochte die gemüthvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinden mit einander verband, zum freieren Ausdruck zu kommen. Dieser Mittel bediente sich denn die junge christliche Kunst mehr und mehr, hier gewann sie ein neues Feld der Darstellung, deren Technik und künstlerische Gesetze ihr allein angehörten und aus dem Wesen ihrer Aufgaben bestimmt wurden. Dies ist daher die Kunstweise, in welcher die altchristliche Zeit ihre grösste Selbständigkeit, ihre tiefste Bedeutung, ihren freiesten Ausdruck gewonnen hat.

Ehe es aber so weit kommen konnte, musste eine Reihe von Stadien durchlaufen werden, von der gänzlichen Bildlosigkeit bis zur vielfarbigen Pracht glanzvoller Basiliken. Die erste Bilderschrift altchristlicher Zeit fängt unscheinbar mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur die verschlungenen Namenszüge Christi, das griechische *XP* oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) *ΑΩ*, welche auf Sarkophagen wie auf Geräthen und Gefässen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlass zu frommer Erinnerung gaben. In ähnlicher Weise wurde das griechische Wort Ichthys (Fisch) als Bezeichnung der Namen Christi angewandt oder mit Hinblick darauf wohl die Figur eines Fisches dargestellt. Die Kunst geht also hier wie in allem ursprünglichen Schaffen von bedeutungsvollen Symbolen aus, die freilich zuerst nach allgemeiner Uebereinkunft ein willkürliches Bild für die Sache setzen. Bald bereicherte sich im Hinblick auf die bilderreiche Ausdrucksweise der heiligen Schriften die Zahl dieser Symbole. Das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterblichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff, mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andre ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefässen und Geräthen.

Alle diese Zeichen reden eine Bildersprache, die nur in allgemeinen Anspielungen, in sinnigen, aber conventionellen Beziehungen ihren Grund hat. Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar individueller Darstellung liegt ihnen fern. Den ersten entscheidenden Schritt dazu macht nun die bald mit grosser Vorliebe aufgenommene und wieder-

holte Darstellung des guten Hirten, der die Heerde schützt und das verirrte Lamm zurückbringt. Wie sich Christus selbst in diesem schönen Gleichnisse bezeichnet hatte, so nimmt mit sinniger Empfindung die altchristliche Kunst es auf, auch hier freilich noch zufrieden mit einer allgemeinen idealen Versinnlichung, noch fern von dem Streben nach Ausprägung eines bestimmten Charakters. Die Gestalt des Hirten ist in der idealisirenden Weise antiker Kunst als zarter, unbärtiger Jüngling im kurzen Hirtengewande aufgefasst. Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Die Hauptscenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden wurden gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und Leiden erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hinzugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Wallfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Scenen wurden in leicht verständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheissene Erlösung dargestellt. Für die Erscheinung selbst wurden die knappen Ausdrucksmittel der antiken Kunst zur Anwendung gebracht, alle äusseren Beziehungen daher mit den symbolischen Mitteln derselben ausgesprochen. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich somit einfach als Personificationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments, zum Beweise wie die ursprüngliche mythologische Bedeutung solcher Wesen allmählich im Bewusstsein verblasst war. Noch unzweideutiger gibt sich dies zu erkennen, wenn Gestalten der heidnischen Mythe in den Bereich christlicher Vorstellungen direkt aufgenommen werden, wenn man Amor und Psyche mitten unter christlichen Sinnbildern antrifft, oder wenn gar Christus selbst als Orpheus mit der Lyra dargestellt wird.

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannichfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage, deren Seiten nach dem Vorgang antik heidnischer Sitte mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, sind bald in gedrängter, überladener Composition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald von den der spätrömischen Kunst eignen architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bögen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brode und Anderes, daneben entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall u. s. w. sind die fast immer mit wenig Variationen wiederholten Stoffe dieser Bild-

werke. In manchen spricht sich ein antikes Lebensgefühl noch frisch und energisch aus, in andern ist eine plumpe, schwerfällige Bildung, ein Missverstehen der Körperverhältnisse Beweis von dem raschen Verfall dieser letzten Nachklänge antiker Bildung.

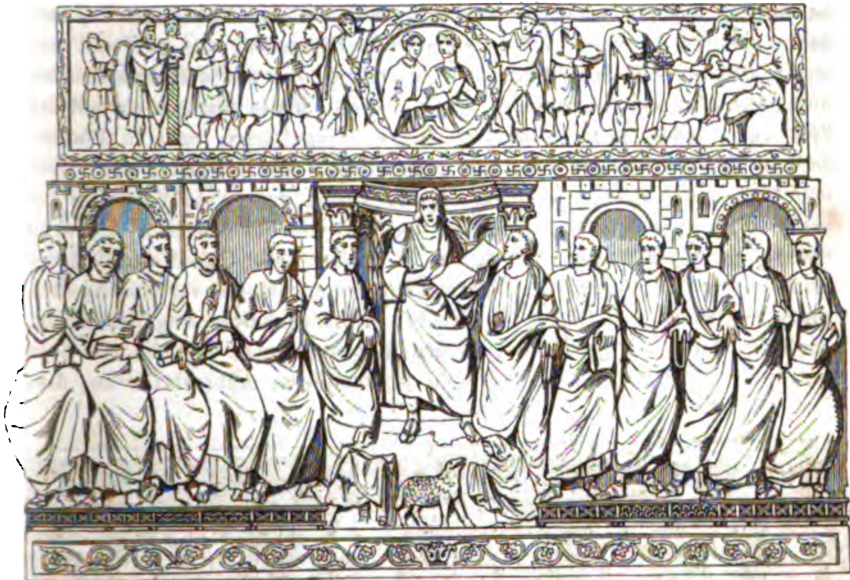


Fig. 129. Vom Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand.

Die Katakomben enthielten eine grosse Anzahl solcher Werke, die meistens dem christlichen Museum des Laterans einverleibt sind. Andere finden sich in den Grotten von S. Peter, in Ravenna und mehrfach anderwärts. Eins der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche. Roher dagegen erscheint der ebendaselbst befindliche des Probus († 395). In S. Ambrogio zu Mailand steht unter der Kanzel ein merkwürdiger Sarkophag, in dessen Darstellungen sich noch lebendige Nachklänge antiker Kunst erkennen lassen. An der Vorderseite (Fig. 129) Christus lehrend unter den Aposteln, über ihm am Rande des Deckels die Medaillonbildnisse der Verstorbenen, die der Sarkophag umschloss, und zu ihren Seiten in klar verständlichem Parallelismus die Anbetung der drei Könige und die drei Jünglinge vor Nebukadnezar, der vergeblich sie zur Verehrung seines Götzen auffordert. Ein Werk von mächtigem Umfang und glänzender Ausführung ist der Porphyrsarkophag der Tochter Constantins Constantia, aus ihrer Grabkapelle in das Museum des Vatikans gebracht. Seine Flächen sind mit schwer-

fälligen Weinranken, traubenlesenden und kelternden Genien in einer ungefügen Ausführung bedeckt, die mit der technisch meisterhaften Bearbeitung des schwierigen Materials in bemerkenswerthem Gegensatz steht. Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Kenntniss der altchristlichen Bildnerei bieten die noch zahlreich vorhandenen Elfenbeinwerke. Bei den Römern hatte man sich zu manchen Luxusgegenständen des Elfenbeins bedient; dahin gehören besonders die consularischen Diptychen, aus zwei mit einander verbundenen Schreibtäfelchen bestehend, die auf den Aussenseiten durch Schnitzwerke geschmückt waren. Diese ahmte man in christlicher Zeit nach, indem man sie bald zu kleinen Tragaltären, bald zu Bücherdeckeln für die heiligen Schriften verwendete. Auf solchen Tafeln sieht man früh schon Scenen aus dem Leben Christi, auch wohl Vorgänge aus der Heiligenlegende geschildert. In der Sakristei des Domes zu Salerno findet sich eine Elfenbeintafel, welche in antiker Lebendigkeit den Tod des Ananias vorführt (Fig. 130). Während Saphira unbefangen vor dem Apostel, welcher warnend den Finger emporhebt, ihre lügenhaften Angaben macht, wird ihr Mann von mehreren Personen hinausgetragen, und die von oben herabweisende Hand Gottes deutet in verständlicher Abbreviatur an, dass



Fig. 130. Ananias und Saphira. Elfenbeintafel zu Salerno.

hier ein himmlisches Strafgericht vollstreckt wird. Mehrfach sieht man ferner in Museen und Kirchenschätzen cylindrische Elfenbeinbüchsen, ursprünglich wohl zur Aufbewahrung der Hostien bestimmt, deren Aussenflächen ebenfalls mit Reliefs bedeckt sind. Ein werthvolles Werk dieser Art bewahrt das Museum zu Berlin, ein andres das Hotel Cluny zu Paris, mehrere ähnliche befinden sich in Hannover bei Herrn Fr. Hahn.[1]

Sodann sind es in der frühesten christlichen Zeit die Wandgemälde in den Katakomben, in welchen die Anschauungen der neuen Lehre einen künstlerischen Ausdruck gewinnen. An den Gewölben, in den Nischen,

[1] Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, herausgeg. von *F. Hahn*. Hannover 1862. 4.

an den Wänden der ausgezeichneteren Räume, der Kapellen und vornehmsten Grabstätten wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht. Zuerst ist es das Vorbild antiker Wandmalereien, welches direkt befolgt wird, nur dass an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Doch ist der Charakter anfänglich wie bei der Antike der einer leichten, anmuthigen Dekoration. Die Eintheilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den heidnischen Vorbildern ab.



Fig. 131. Aus den Katakomben von S. Agnese.

Unter den in diesen Darstellungen vorzüglich beliebten Gestalten ist vor Allen die des guten Hirten in übereinstimmend wiederkehrender Auffassung zu nennen.[1] Er schreitet als elastische Jünglingsgestalt in kurzem Gewande einher, das wiedergefundene Lamm sorglich auf den Schultern tragend. Um ihn reihen sich meist in klar durchdachter, den antiken Vorbildern entsprechender architektonisch-rhythmischer Anordnung andere Gestalten und bedeutsame Vorgänge, deren Beziehung zu einander oft in sinniger Weise durchgeführt wird. Alle diese Darstellungen athmen noch den reinen, schlichten Sinn antiker Kunst, welche das Ganze in würdig dekorativer Weise anordnete und dem Einzelnen keine irgend hervorragende Bedeutung zugestand. Gleichwohl ist in diesen meist kleinen schmückenden

[1] *F. Kugler*, von den ältesten Kunstbildungen der Christen. Berlin 1834.

Figuren und Scenen ein Hauch tiefer Innigkeit, seliger Ruhe, friedlicher Gelassenheit, der als bezeichnender Ausdruck einer ächt christlichen Gemüthsstimmung sich anziehend ausspricht. Besonders reich an solchen Werken sind die Katakomben von S. Calisto, S. Agnese u. a. zu Rom. Das 3., mehr noch das 4. Jahrhundert ist die Zeit, welche diese Richtung zur Blüthe brachte.

Schon die nächste Epoche begnügte sich nicht mehr mit dieser Weise der Darstellung. Im Laufe des 5. Jahrhunderts tritt an Stelle jener ruhig gleichmässigen, sinnig symbolischen Auffassung das Streben nach bedeutungsvoller Ausprägung des Einzelnen, nach kräftigerer Auffassung des Persönlichen. Je mehr die antike Tradition verblasste, desto weniger fühlte man sich mit dem Charakter einer würdig heiteren Dekoration im Sinne der älteren Kunst befriedigt. Man sprengte den Rahmen dieser eng gezogenen architektonischen Gränzen und liess die Hauptgestalten mächtiger, selbständiger, eindrucksvoller hervortreten. Hatte früher das Einzelne mehr im Zusammenhang seine anspruchslose symbolische Bedeutung erfüllt, so sollte jetzt das Persönliche, geschichtlich Bestimmte als solches sich entfalten. Die Scenen der heiligen Legenden werden in bedeutungsvollerer Weise dargelegt, besonders aber die heiligen Gestalten, zumeist die des Erlösers, in grossen Zügen entworfen. Jetzt genügt für Christus nicht mehr die allegorische Figur des guten Hirten: man sucht die Erscheinung des göttlichen Lehrers in der Fülle geistiger Macht, stiller Erhabenheit zu vergegenwärtigen. Obwohl die technischen Mittel immer geringer werden, das künstlerische Verständniss der Gestalt immer mehr und mehr sich trübt, erhebt sich doch der geistige Gehalt, die innerliche Grösse dieser Gebilde oft zu hoher Bedeutung, den Mangel der Form durch Fülle und Tiefe des Ausdrucks ausgleichend.

In Rom gewähren die Katakomben von S. Ponziano zahlreiche Beispiele dieser Richtung. Der Typus des Christuskopfes erscheint hier schon in seinen grossen Grundzügen festgestellt: das edle Oval des Antlitzes wird von langem, in der Mitte gescheiteltem braunem Haar umflossen, die Augen blicken gross und tiefsinnig gerade aus, die Nase ist lang und schmal, der Mund ernst und mild, der Bart fast noch jugendlich zart. Die Linke hält das geöffnete Buch des Lebens, die Rechte erscheint wie zu feierlicher Aufforderung und Mahnung gehoben.

Hatte die christliche Malerei in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben zu führen, so ward sie daneben auch zeitig zu einer machtvolleren, glänzenderen Bethätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christenthums aller Orten in grosser Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, welche der nunmehrigen Stellung der Kirche entsprach. In erster Zeit mag auch hiefür die Wandmalerei nach dem Vorgange der antiken Kunst zur Anwendung

gekommen sein. Ob nun jene leichte, dekorative Ausstattung der Grösse und feierlichen Würde der kirchlichen Versammlungsräume nicht genügend entsprach, ob man das Bedürfniss nach einer prachtvolleren Technik empfand, und hiefür die Geistesrichtung von Byzanz vielleicht einen Anstoss gab: genug, schon im 4. Jahrhundert finden wir für die Ausstattung der Kirchen eine Technik in Gebrauch, die zwar ebenfalls ihren Ursprung aus der Antike ableitet, jetzt aber unter ganz veränderten Anforderungen sich zu einer wesentlich neuen, höheren Ausbildung aufschwang: das Mosaik. Diese Kunst, die bei den alten Römern wie es scheint fast ausschliesslich bei Ausstattung des Fussbodens zur Verwendung kam, wurde aus ihrer demüthigen Stellung zu der hohen Aufgabe berufen, die Wände der christlichen Gotteshäuser mit den feierlichen Gestalten Christi und seiner Heiligen zu schmücken. Allerdings wurde diese Technik von der Wandmalerei an Leichtigkeit und Beweglichkeit weit übertroffen; die feineren Linien des Körpers, die zarteren Schattirungen des Ausdrucks lagen nicht im Bereich ihrer Fähigkeit. Aber die altchristliche Kunst mochte leicht auf den Reiz körperlicher Anmuth, auf den tieferen Ausdruck der Empfindung verzichten. Was sie bedurfte, waren grosse, mächtige Grundzüge, kraftvoll ausgeprägte Typen der heiligen Gestalten, die weithin sich eindringlich aussprachen und das Gemüth des Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllten. Dazu war die Technik des Mosaiks, auch abgesehen von der grösseren Dauerbarkeit und monumentalen Festigkeit, hinlänglich geeignet; ja in ihrer Unbehilflichkeit mochte sie leichter bewirken, dass die einmal gewonnenen Typen ohne grosse Schwankungen festgehalten und zu einem bestimmten Canon ausgebildet wurden. Allerdings lag dadurch die Gefahr wieder nahe, in typischem Formalismus zu erstarren, wie denn die byzantinische Kunst dieser Klippe nicht entging. Allein auch ohne diese Technik würden die Byzantiner dem geistlosen Schematismus nicht entflohen sein, während andrerseits die römische Kunst den Beweis geliefert hat, dass Tiefe und lebendige Kraft der Empfindung auch innerhalb der Schranken musivischer Technik sich wohl auszusprechen vermochte.

Was vor allen Dingen im Gefolge dieser Kunstrichtung lag, war die strenge architektonische Anordnung des Raumes. Doch war das Gesetz derselben von dem in den antiken Wandmalereien herrschenden Prinzip wesentlich unterschieden. In den altchristlichen Mosaiken tritt das architektonisch Dekorative, das in der Antike die Oberhand hat und Alles beherrscht, zurück, und macht einer strengen Rhythmik der Gestalten Platz. Diese selbst treten wie architektonische Massen einander gegenüber, in voller, überwiegender Körperlichkeit den Raum beherrschend. In der Anordnung, den Geberden, der Stellung liegt eine strenge architektonische Gebundenheit, die den Eindruck feierlicher Würde hervorbringt. Nur in

geringem Maasse tritt ornamentales Detail hinzu, und wenn die Antike jede Fläche einer Wand, einer Nische durch zierliche Glieder, Stabwerk und Festons mannichfach einzutheilen suchte, so werden jetzt die grossen Flächen der Apsiden, der Triumphbögen ungetheilt als ein Ganzes behandelt und als solches durch eine ornamentale Einfassung abgeschlossen. Nur an den Oberwänden der Schiffe pflegt die Ausdehnung des Raumes eine Gliederung zu erfordern, in welcher ein Nachklang von der rhythmischen Bewegung der Arkaden glücklich austönt.

Durch alle diese Elemente erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Grösse und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiss ist. Im Eindruck dieses gewaltigen Ernstes will es wenig bedeuten, dass die formelle Behandlung der Gestalten manches zu wünschen lässt, dass das Verständniss des natürlichen Organismus und seiner Bewegungen mangelt. Im Wesentlichen klingt doch immer jene Würde nach, welche die römische Antike in ihren Senatorengestalten auszuprägen wusste, und so bleibt auch in Gewandung, Stellung und Bewegung die alte Kunst den christlichen Mosaikbildern lange Zeit Richtschnur. Dabei spricht sich eine grosse Bestimmtheit und Mannichfaltigkeit der Charakteristik besonders in den Köpfen aus. Christus ist in der Weise dargestellt, wie schon die Katakombenbilder ihn zeigten, nur wird der Ausdruck seines Kopfes feierlicher, strenger, ernster, mehr dem eines reifen Mannes entsprechend. Der Darstellungskreis erscheint noch als ein eng begränzter: Christus mit seinen Heiligen und Aposteln, sowie den Aeltesten der Apokalypse, auch die Madonna mit dem Kinde, oft von Engeln umgeben. Dazu kommen einzelne symbolische Elemente: das Lamm, die Palme, das Kreuz, der Pfau u. dgl. Ueberall ist mit wenig Zügen Bedeutendes gegeben, Alles aber der Wirklichkeit streng entrückt, auf blauem Grund, auch wohl auf Wolken schwebend, und nur bisweilen der Fussboden mit Grün und bunten Blumen angedeutet.

Die Zeitfolge der erhaltenen Denkmäler ergibt auch bei den Mosaiken eine Reihe von Uebergängen und Wandlungen des Styles, aus denen jedoch nicht eine gesteigerte Entwicklung, sondern nur ein allmähliches Absterben sich kundgibt, bis etwa seit dem 6. Jahrhundert die byzantinische Kunst an die Stelle der tief gesunkenen italienischen ihre typischen Formen setzt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen von S. Costanza in Rom, der Grabkapelle von Constantins Tochter, befinden. Es sind Rankengewinde von Weinlaub, im Charakter der antiken Kunst, aber offenbar, wie an dem Sarkophage der Constantia, im Sinne christlicher Symbolik aufgefasst, in der formellen Behandlung freilich nicht ohne Rohheit der Empfindung. — Ein ähnlicher Sinn waltet in den reichen Gewölbmosaiken von S. Nazario e Celso zu Ravenna, der Grabkapelle der Galla Placidia, aus der Frühzeit des 5. Jahr-

hunderts. Prächtiges Rankenwerk ist mit symbolischen Zeichen, z. B. den Hirschen, als Sinnbildern der nach Erlösung dürstenden Seele, durchwebt. Dazu gesellen sich einzelne feierliche Gestalten, der gute Hirt und Andres.

Gleich die Folgezeit bekundet in ihren Werken eine weitere Beschränkung des Symbolischen und dafür ein bedeutsameres Betonen des bildnerisch Charaktervollen. So bereits in den ausgezeichneten Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, aus der Frühzeit des 5. Jahrhunderts. Von reicher Ornamentik umgeben, die mit symbolischen Beziehungen mannichfach durchflochten ist, sieht man in der Mitte der Kuppel die Taufe Christi, ringsum die Gestalten der Apostel, das Ganze in grossartiger Feierlichkeit, ausgeführt in wunderbarer Farbenpracht.

Das Hauptwerk aus der späteren Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paolo zu Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte thront in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier in unschönem, grämlichem Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten, die in dieser Zeit bereits als Engel, Adler, Stier und Löwe gebildet werden; zu beiden Seiten, in zwei Reihen geordnet, die 24 Aeltesten der Apokalypse in weissen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit anbetend gebeugten Knieen. Es ist wenig Abwechslung in diesen Gestalten, die Bewegung ist befangen, aber dennoch die Wirkung im Ganzen höchst bedeutend. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der grossen Bildfläche wird in einfachster Weise durch einen horizontalen Streifen unter den Reihen der Aeltesten bewirkt; Inschriftbänder bilden ohne ornamentale Ausstattung den Rahmen. So tritt das reiche Spiel antikisirender Dekoration hier ganz hinter dem strengen Ernst der figürlichen Darstellung zurück.

Den Schluss der grossen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526—530 ausgeführt (Fig. 132). Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel in antiker Weise mit grossartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforderung, erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich symmetrisch sechs Gestalten, fünf Heilige und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren später restaurirten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisirenden, wenngleich etwas starr gewordenen Styl. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die grossartige Anordnung im Raum geben dem Ganzen eine höchst feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher

Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern, der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel. An



Fig. 132. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

der die Tribüne einfassenden Wand sind noch Reste von Engeln und den Aeltesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Ge-

schicke so verwirrt und zerstört, dass das Land aus eigner geistiger Kraft keine Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte sich in Byzanz ein neues Kulturleben gebildet, das eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen Höhepunkt erreichte. In seinen Grundzügen ebenfalls auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter den Einflüssen des Orients und eines höchst ausgebildeten Hofceremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Kunst als speziell byzantinischer Styl ihren übermächtigen Einfluss auf die ganze christliche Welt auszudehnen begann. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltsloser offen, als es um diese Zeit durch Narses und Belisar dem griechischen Reiche unterworfen worden und ohnehin an geistiger Bildung und künstlerischem Vermögen tief verarmt war. Dazu kam, dass die byzantinische Kunst gerade das in vollem Maasse ausgeprägt hatte, was der Kirche in ihrer Machtstellung und Glanzentfaltung für äussere Repräsentation am meisten erwünscht sein musste: einen Canon fertig ausgebildeter Formen und Gestalten, fest umschrieben und mit der vollen Sicherheit einer geübten Technik in prachtvollem Material vorgetragen. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so dass auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus Nichts im Wege stand.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste Prachtentfaltung in streng umschriebener Gränze des von der Kirche unabänderlich Festgesetzten. Wie für die Bekleidung der Altäre, Ambonen, Thürflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräthe nach ächt orientalischer Sinnesrichtung die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgestein zur Anwendung kamen — ein Gebrauch, der mit reissender Schnelligkeit sich über die ganze Christenheit ausdehnte und eine unglaubliche Verschwendung in Ausstattung kirchlicher Gebäude zur Folge hatte, — so wurde auch in den Mosaiken statt des einfachen, bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Durch die Menge der kleinen, oft sogar noch gemusterten Flächen, aus welchen sich diese mächtigen Wandfelder zusammensetzten, wurde nun das Licht in unzähligen Reflexen gebrochen, so dass der erdenklich höchste Glanz sich entfaltete. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die Gestalten in ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. Auch für sie genügt nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, deren feierlichste Gewandung das weisse antike Festkleid war. Vielmehr wird ein buntes, reich verziertes Hofkostüm, wie es sich in der orientalisch üppigen Residenz ausgebildet hatte, zur Geltung gebracht, das ebenfalls mit goldnem und andrem Schmuck in mannichfachen Mustern überladen ist.

Wie in der Tracht, so macht sich auch in der Haltung und Anordnung das Rituelle überwiegend geltend, und wenngleich auch die altchrist-

liche Kunst des Abendlandes bewegungslose Ruhe, ein feierlich abgeschlossenes Sein in ihren Gestalten erstrebte, so wird dieselbe Richtung bei dem äusserlichen Ceremoniell, das in Byzanz vorherrschte, ins formell Typische, vorschriftmässig Abgegränzte umgewandelt. Selbst die Gesetze körperlicher Bildung müssen sich diesem Streben nach einer äusserlichen Würde und Erhabenheit beugen, und die menschliche Gestalt gewinnt ein Längenmaas, das zu Gunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältniss hinausgeht. Die Gesichter erhalten, im Einklange damit, den Ausdruck des Ernsten, würdevoll Gemessenen, das aber meist nur im Greisenhaften, Düsteren, Mürrischen sich auszusprechen weiss. Ein schmales Oval, grosse, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in conventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt. In diesen Formen, in diesen Satzungen eines äusserlichen Ceremoniells erstarrt die byzantinische Kunst und bewährt aufs Neue, dass nur aus wahrhaft geistigem Leben eine Entwicklung der Formen entspringen kann, und dass ein äusserlicher Dogmatismus der Tod aller Entwicklung ist. Wie sich aber ein schematisch Festgestelltes am leichtesten überträgt und man immer gern das Heil in Formeln und äussern Vorschriften zu finden wähnt, so musste gerade das Regelmässige, bestimmt Umgränzte in dieser Kunst ihr allgemein zur Empfehlung gereichen, zumal ihre Technik durch lange Praxis trefflich geübt, ihr Augenmerk auf saubere Zierlichkeit gerichtet war, und mancher begabte Künstler auch später noch das herb Typische durch edlere Inspirationen zu verklären wusste.

Was den Inhalt der Darstellungen anbetrifft, so blieb er im Wesentlichen der durch die altchristliche Kunst festgestellte. Christus triumphirend und als Weltrichter, umgeben von seinen Engeln, den Aposteln und Heiligen, dazu die Madonna als Himmelskönigin, sämmtlich in feierlicher Ruhe und strenger Haltung, finden sich hier als Mittelpunkte der Darstellung. Dazu fügt aber die byzantinische Kunst, bedingt wie sie war durch cäsarische Einflüsse, häufig weltliche Ceremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht des Hofkostüms auftritt. Das eigentlich Historische kommt selten zur Geltung und wo es sich findet, gibt es sich ohne Ansprüche dramatischer Belebung.

Auch in der bildenden Kunst repräsentiren die ravennatischen Denkmäler die beginnende Hinneigung zur byzantinischen Auffassung. Die frühesten und wichtigsten Werke, vor 550 entstanden, sind die der Tribuna und des Chors v. S. Vitale. Im Gewölbe der Apsis thront Christus zwischen Heiligen, noch in jugendlicher Gestalt, wie die frühere Kunst ihn bildete; aber der Goldgrund bezeichnet schon den Uebergang zu byzantinischer Weise, die dann in den prächtigen Ceremonienbildern der untern

Tribunenwand mit Entschiedenheit durchbricht. Es ist Kaiser Justinian und gegenüber seine Gemahlin Theodora, beide in prunkvoller Hoftracht, umgeben von ihrem Gefolge, von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und den Trabanten der Leibwache, in feierlichem Kirchgange begriffen. An den Chorwänden sind in geringerer Ausführung auf dunklem Grunde, umgeben von symbolischen Gestalten und Emblemen, Scenen des Alten



Fig. 133. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche.

Testamentes, meist in sinniger Hindeutung auf das Opfer des neuen Bundes dargestellt; so das Opfer Abels, Abraham mit den Engeln, Abraham bei Melchisedek, Isaaks Opferung und Anderes. — Derselben Zeit gehören die ausgedehnten Mosaikfriese im Mittelschiff von S. Apollinare nuovo. Es sind Prozessionen von Heiligen und Märtyrern, Männer an der linken, Frauen an der rechten Seite, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und in langem Zuge dem Altar entgegenwallen. So füllen sie in trefflicher Anordnung die Fläche zwischen den Arkaden und Fenstern, und führen in erhöhter und gesteigerter Weise die Bewegung der Säulenreihen nach dem Allerheiligsten prägnant und glücklich durch.

Das umfassendste Werk dieser Epoche sind jedoch die Mosaiken, mit welchen vermuthlich um 560 die Sophienkirche zu Constantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der grosse als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[1] An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der

[1] Vgl. *Salzenberg* a. a. O.

Kuppel sind Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten zwischen den Fenstern ausgetheilt; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben andern Resten eine grossartig componirte Ausgiessung des heiligen Geistes erhalten; in der Vorhalle endlich, im Bogenfelde des Hauptportals, ein thronender Christus auf phantastisch geschmücktem Sitze, neben ihm in Medaillons die Madonna und der Erzengel Michael, zur einen Seite des Throns ein in orientalischer Devotion am Boden knieender Kaiser in reichem Prachtkostüm, wahrscheinlich Justinian selbst. In dieser Figur spricht sich am Meisten das starre, einer freien Bewegung unfähige Wesen dieser Kunst aus, während in den übrigen Gestalten eine wenngleich schematische Nachwirkung antiker Auffassung sich kund gibt. Alles ist auf glänzendem Goldgrund dargestellt, mit dem die reiche Pracht in den Gewändern wetteifert.

Von dieser Zeit an verbreitet sich der Einfluss der byzantinischen Kunst unaufhaltsam über das ganze Abendland. Zwar finden sich einzelne Werke in Italien, welche ohne bemerkbaren Einfluss des Byzantinismus den altchristlichen Bilderkreis in roher Verwilderung wiederholen: der herrschende Charakter aber beruht auf der typisch erstarrten, fast schablonenhaft behandelten, immer geistloser und freudloser werdenden byzantinischen Form. Das erste bedeutendere Werk aus der Spätzeit des 7. Jahrhunderts (671—677) sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe zu Ravenna. Die Altarapsis befolgt in der Darstellung der alttestamentlichen Scenen, sowie eines feierlichen Ceremonienbildes das Muster von S. Vitale. Im Mittelschiff ist zwischen den Arkadenbögen eine Menge altchristlicher Symbole in angemessener Raumfüllung angebracht; über ihnen zieht sich ein Fries von Medaillons der ravennatischen Erzbischöfe hin, der wieder eine originelle und lebendige Gliederung der Fläche ergibt. — In Rom zeigt die Apsis von S. Teodoro ein Mosaik desselben Jahrhunderts, in welchem noch das Nachklingen altchristlicher Vorbilder, namentlich von S. Cosma e Damiano überwiegt; byzantinisirend erscheinen dagegen die Mosaiken in der Apsis von S. Agnese (625—638), bemerkenswerth dadurch, dass zwischen zwei andern Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst erscheint.

Ein anderes höchst merkwürdiges Mosaikbild aus der Apsis des lateranensischen Tricliniums (dem Speisesaale des alten Lateranpalastes Leo's III. um 800) ist in späterer Zeit an die Kapelle der Scala santa übertragen worden. In der Apsis erscheint Christus stehend, von den Aposteln umgeben; in der Linken hält er das Buch des Lebens, während die Rechte dem zunächst befindlichen Petrus die Zeichen der Obergewalt überträgt. Dieser Gedanke wird an den beiden Wandflächen neben der Apsis weiter ausgeführt. Zur Rechten ertheilt Christus dem Papst Sylvester die Schlüssel, dem Kaiser Constantin die Fahne mit dem Kreuz;

zur Linken verleiht ebenso Petrus Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen eine Fahne, als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht. — Zu den umfangreichsten Resten aus dieser Zeit gehören die Mosaiken von S. Prassede: in der Apsis Christus zwischen sechs Heiligen, darunter ein Fries mit Lämmern, an der Kreuzschiffwand und dem Triumphbogen die Evangelisten und die Aeltesten der Apokalypse, von Engeln umgeben, kurz eine Wiederholung altchristlicher Bilderkreise, nur kleinlich im Maassstab und byzantinisch trocken im Ausdruck. Ausserdem ist die kleine Kapelle am rechten Seitenschiff ein Beispiel vollständiger musivischer Ausstattung aus derselben Zeit.

Ausserhalb Roms ist das Mosaik der Apsis von S. Ambrogio in Mailand (um 830) ein wenngleich stark restaurirtes, doch werthvolles Werk dieser Epoche. In der Mitte thront Christus, eine Gestalt von merkwürdig starrem Ausdruck, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den Heiligen Gervasius und Protasius, die nicht ohne feierliche Grossartigkeit der Erscheinung sind. Engel schweben herab, sie zu krönen. Rechts sieht man die Stadt Mailand und die Heiligen Ambrosius und Augustinus an Pulten sitzend; links die Stadt Tours, wo Ambrosius den heil. Martin bestattet. Die Farben sind namentlich in den Gewändern grell und bunt, die ganze Ausführung ist roh, die Composition etwas wirr und ungeordnet. — In diese Zeit fallen auch die bedeutenden baulichen Unternehmungen Karls d. Gr., bei denen der Wandmalerei ein grosser Spielraum eröffnet wurde. Leider ist Nichts von diesen Werken erhalten, doch wissen wir, dass in der Kuppel seines Münsters zu Aachen auf rothgestirntem Goldgrunde die Kolossalgestalt Christi, umgeben von den Aeltesten der Apokalypse, thronte, dass die Basilika in Ingelheim mit Scenen des Alten und des Neuen Testamentes, dass die Paläste daselbst und in Aachen mit Wandmalereien aus der Geschichte des fränkischen Reiches und der Herrschaft Karls geschmückt waren, eine Andeutung, dass hier vielleicht in starrer Form und byzantinischer Darstellung ein Hauch frischen Lebens und Selbstgefühles die Kunst zu durchdringen begann.

Wie um jene Zeit die Kunst in Byzanz selbst sich gestaltet hatte, lässt sich an den Mosaiken erkennen, welche in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts am vorderen Hauptbogen der Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel ausgeführt wurden. Es ist ein Brustbild der Madonna, eingefasst von anderen heiligen Gestalten, behandelt in dem strengen Formalismus der späteren byzantinischen Kunst, doch nicht ohne Würde und selbst mit einer gewissen herben Anmuth. In diesen und verwandten Werken lässt sich eine Erneuerung der älteren Typen nicht verkennen, die nach dem Intermezzo des heftigen Bilderstreites, der sich mit Verwerfung der freien Plastik zu Gunsten der Malerei entschied, eine neue Aera, eine wenn auch nur schematisch äusserliche Nachblüthe hervorrief.

Dem immer weiteren Erstarren dieser Kunst bis zum geistlosen Schablonenthum haben wir weiter nachzugehen kein Interesse. —

Neben diesen grossen monumentalen Arbeiten lässt sich durch die verschiedenen Epochen der altchristlichen Zeit eine Reihe von Werken der Kleinkunst verfolgen, welche geeignet sind unsre Anschauung des Entwicklungsganges der altchristlichen Kunst zu vervollständigen. Unter ihnen nehmen die Miniaturen in Pergamenthandschriften einen wichtigen Platz ein. Auch diese Thätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Compositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise, zeigen. Aehnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die des alten Testamentes, auszuschmücken. So in der Vaticana zu Rom die 32 Fuss lange Pergamentrolle mit Darstellungen aus dem Leben des Josua, die Handschrift der ersten acht Bücher des alten Testaments ebendaselbst, und das Manuscript der Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. Ueberall ist hier in Auffassung und Behandlung bis in das Einzelne der äusseren Darstellung die Nachwirkung der Antike klar zu erkennen.


Fig. 184. Kaiser Lothar. Miniaturbild.

In der späteren Epoche sind es vorzüglich die fränkischen Miniaturen, welche eine letzte Wiederaufnahme antiker Kunst, freilich durch das Medium eines starren Byzantinismus und in ziemlich barbarisirter Formbehandlung dokumentiren. Eine gediegene Pracht der Ausführung verbindet sich damit, analog den baulichen Unternehmungen derselben Richtung und Epoche. Am tüchtigsten sind auch hier die früheren Arbeiten, die noch in die Zeit Karls d. Gr. fallen, wie mehrere Bilderhandschriften in der Stadtbibliothek zu Trier und der k. Bibliothek zu Paris. Andere in Paris befindliche Werke, die für Ludwig d. Frommen und Karl d. Kahlen gefertigt sind, zeigen bereits ein Sinken des künstlerischen Vermögens; so namentlich auch ein ebendaselbst aufbewahrtes Evangeliarium Kaiser Lothars. Noch entschiedenere Verwilderung und Entartung bekunden die Arbeiten aus der Epoche Karl d. Dicken, wie die reich mit Bildern geschmückte Handschrift der Vulgata von S. Calisto, jetzt bei den Benediktinern von S. Paolo zu Rom, bezeugt.

Neben der fränkischen tritt in dieser Spätepoche die irische Miniaturmalerei um so bedeutender hervor, als sie einen scharfen Gegensatz gegen die antikisirende Auffassung bildet und offenbar zum ersten Male mit Entschiedenheit ein nordisch nationales Element in der christlichen Kunst zur Geltung bringt. Dieses ist aber von so wunderlich phantastischer Art, von so seltsamer Abneigung gegen die Gesetze organischer Bildung, dass sie die menschliche Gestalt in ein Spiel mit kalligraphischen Schnörkeln auflöst, und dasselbe zu bunten Bandverschlingungen mit Drachen- und Schlangenköpfen verwendet. Die reichste Erfindungskraft scheint hier lediglich dazu benutzt, der natürlichen Bildung organischer Wesen auszuweichen und die Linien in stets neue phantastische Verschlingungen abschweifen zu lassen. Das älteste bedeutendere Werk dieser Richtung findet sich in einem Evangeliarium des heil. Willbrord vom Anfange des 8. Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Derselben Zeit ungefähr gehören die Miniaturen des sogenannten Cuthbert-Buches, eines angelsächsischen Evangeliariums, im britischen Museum zu London. Andre Beispiele aus dem 8.—10. Jahrhundert finden sich mehrfach in den englischen Bibliotheken, sowie in dem ehemaligen Kloster S. Gallen, einer Kolonie irischer Mönche.

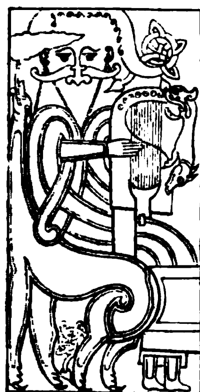


Fig. 135. König David. Miniaturbild.

Zwischen den fränkischen und irischen Miniaturen in der Mitte stehen die aus der angelsächsischen Schule hervorgegangenen, welche die irische Phantastik allerdings aufnehmen, jedoch mit Beschränkung auf die ornamentalen Beiwerke, im Figürlichen dagegen der sonst üblichen byzantinischen Auffassung sich zuwenden. Auch von dieser Art besitzen die englischen Bibliotheken zahlreiche Beispiele.

Die byzantinischen Miniaturen dieser Schlussepoche bezeichnen einen überraschenden Aufschwung der Technik, wie er sich als Gegensatz gegen die während des Bilderstreites andauernde Unterdrückung künstlerischer Produktion natürlich ergeben musste. Während die Behandlung die saubere, gediegene Zierlichkeit dieser Schule zur höchsten Vollendung bringt, die Auffassung der Gestalten und Formen dem typisch Herkömmlichen entspricht, wird in der Darstellungsweise entschieden auf die Motive antiker Kunst zurückgegangen und oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführt. Die ganze Fülle antiker Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemüthszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und verbindet sich oft mit einer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, welche nur an dem mangelhaften Verständniss oder der conventionellen

Uebertreibung der Gestalten ein hemmendes Gegengewicht erhält. Von den zahlreich erhaltenen Werken dieser Art nennen wir ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuscript der Predigten Gregors von Nazianz, aus dem 9. Jahrhundert, und vom Ende des folgenden Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana. Schon mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, bis schliesslich der letzte Funke künstlerischen Schaffens in völliger Leblosigkeit erlischt.

Endlich sind die dekorativen Werke, die zur Ausschmückung des Gotteshauses und der gottesdienstlichen Geräthe dienten, als besonders bezeichnend für den Geist dieser Epoche zu erwähnen. Es wurde schon bemerkt, dass die byzantinische Prachtliebe zu solchen Zwecken die kostbarsten Stoffe, edle Metalle, Perlen und Gesteine anzuwenden liebte. Von der Sophienkirche zu Constantinopel wird berichtet, dass der Chor durch silberne Säulen und Schranken abgeschlossen war, dass der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, dass goldgestickte Teppiche die Oeffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Diese byzantinische Prachtliebe verbreitete sich rasch über die abendländische Christenheit. Ueberall wetteiferten die Kirchen in der Kostbarkeit ihrer Ausstattung, überall griff ein Streben nach Verwendung der prunkvollsten Stoffe um sich und liess das Künstlerische dem Materiellen untergeordnet erscheinen. Besonders wurden um den Beginn des 9. Jahrhunderts, als die römischen Bischöfe durch die Freigebigkeit der Karolinger auch zu äusserer Macht und ansehnlichem Besitzthum gelangten, die Kirchen Roms mit unglaublicher Prachtverschwendung bedacht. Die Peterskirche erhielt damals eine über alle Beschreibung kostbare Ausstattung: silberne Platten überzogen die Thürflügel, den Fussboden vor der Gruft des heiligen Petrus, den Querbalken unter dem Triumphbogen, Goldplatten sogar den Boden der Gruft selbst; daneben werden zahlreiche Gold- und Silbergeräthe, Lampen und Leuchter, Altarbekleidungen, Bildwerke von denselben Prachtmetallen erwähnt. Obwohl an diesen Werken häufig getriebene Reliefgestalten und plastische Ornamente verschiedener Art vorkamen, war der Eindruck doch mehr ein malerischer als plastischer, wie denn die Verbindung verschiedener Prachtmetalle, Perlen und bunter Steine, wozu noch oft der Schmuck zierlicher Emaillen kommt, überwiegend die Lust an reicher Farbenwirkung bezeugt. Eine Anschauung solcher Prachtarbeiten gewähren die Bekleidung des Hochaltars von S. Ambrogio in Mailand aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, der inschriftlich von einem Meister *Wolvinus* herrührt und die Pala d'oro von S. Marco zu Venedig, im 11. Jahrhundert zu Constantinopel gefertigt. — Als Beispiel der Prachtgewänder jener Zeit

mag die sogenannte Dalmatica Karls des Grossen im Schatz von S. Peter in Rom genannt werden.

Ueberblicken wir die altchristliche Kunst in ihrer gesammten Erscheinung, so lässt sich nicht verkennen, dass sie anfangs von frischer Begeisterung getragen einen kräftigen Anlauf nimmt, grosse Grundformen neu hervorbringt, einen Kreis idealer Gestalten schafft, dann aber bald kraftlos wird, im Wollen und Können nachlässt und endlich theils in verknöcherten Schematismus, theils in rohe Verwilderung ausmündet. Diese Erscheinung mag uns unerfreulich dünken, — nothwendig und heilsam war sie doch. Die Völker des antiken Kulturkreises hatten sich erschöpft und vermochten, selbst unter dem Anhauch einer neuen religiösen Anschauung, unmöglich ein frisches Leben von Grund aus zu gestalten. Sie waren aber doch fähig, eine dem Kultus entsprechende Kirchenform und eine Summe bildnerischer Gestalten noch für alle Zukunft als mächtige Typen hinzustellen, und dass sie mit den Mitteln der antiken Kunst dies vermochten, ist vielleicht der schlagendste Beweis für die unerschöpfliche Lebenskraft derselben. Hierin lag aber auch die Schranke ihres Schaffens. Die germanischen Völker waren noch zu wenig entwickelt, um ein entscheidendes Gewicht in die Wagschale der Kunstentfaltung werfen zu können. Verfielen sie doch selbst im staatlichen Leben noch immer den Reminiscenzen römischer Zeit, wie schon die Erneuerung des Cäsarenreiches durch Karl den Grossen beweist. Um wie viel mehr mussten sie in der Kunst dem Uebergewicht der antiken Tradition in altchristlicher Fassung und Umbildung erliegen! Andere Zeiten mussten kommen, wo die Uebermacht antiker Bildung nicht mehr so allgemein das Leben beherrschte, wo das Selbstgefühl der germanischen Stämme sich in neuen staatlichen Gestaltungen ausgeprägt hatte, um auch dem geistigen Bedürfniss einer selbständigen Kunstweise genügen zu können. Für diese Folgezeit die grossen Grundzüge festgestellt zu haben, aus welchen ein unendlich reiches, vielgestaltiges Schaffen sich entfalten konnte, ist das bedeutsame Verdienst der altchristlichen Kunst.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des Islam.

---

1. Charakter und Kunstgeist der Araber.

Dem Orient sollte der Monotheismus in einer andern Gestalt als die des Christenthums war, vermittelt werden. Zwar hatte auch der Osten sich nicht ganz der christlichen Lehre verschlossen, allein vielfache Streitigkeiten und Heresien hatten die Form derselben bald entstellt. So blieb es denn Mohamed vorbehalten, den Glauben an den einzigen Gott unter den Völkern des Ostens zu verbreiten. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von Alters her der Glaube Abrahams geherrscht, und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein roher Götzendienst, daneben die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne war allgemein eingedrungen, und selbst an Bekennern der mosaischen und der christlichen Lehre fehlte es nicht. Wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele meist feindselige Stämme gespalten, die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohamed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Ueberzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Der Geist seines Volkes wurde daher nicht in die Ferne zur Meerfahrt getrieben, sondern dem schweifenden Nomadenleben zugeführt. In der unabsehbaren Oede der Wüste, unter dem glänzenden wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Ueberschwenglichkeit wie zu scharf einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgrenzen, keine mannichfachen Formen des Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Beschränkung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegrenzte,

seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose, irrt flüchtig von einer Anschauung zur andern und lernt nicht die Ruhe gewinnen, welche zur festen Ausprägung bestimmter Gestalten gehört. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes, hierin der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte, und den die Araber lange vor Mohamed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten, war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Vielgötterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung unterlegen waren. Dass aber der Glaube an den Gott Abrahams in Arabien noch in vielen Gemüthern fortlebte, wenn er sich auch mannichfach mit fremdartigen Elementen, selbst mit christlichen gemischt hatte, bezeugt nur um so bestimmter das Bedürfniss nach einer monotheistischen Anschauung.

In Mohamed's Lehre erhielt diese nun eine geläuterte Gestalt, und im Wesentlichen, besonders im Glauben an eine Auferstehung und eine ewige Fortdauer eine dem Christenthum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber dem theils abstrakteren, theils sinnlicheren Leben des Orients angepasst: ersteres durch die ungetheilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnissvolle Aufnahme eines fatalistischen Princips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl nun dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Grossmuth jedem Moslem vorgeschrieben sind, mangelt doch durch jene seltsame Mischung der Religion des Mohamed jene höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hülfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermesslichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, dass im J. 644 beim Tode Omar's, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohamed's, das Gebiet des Islam von Tripoli bis an die Grenzen Indiens, und vom indischen Ocean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloss Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das grosse Reich der Perser, Aegypten und die Nordküste Afrika's umfasste. Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten

schwachen Anfängen des Mohamedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sicilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Theil eine grossartige eigenthümliche Kultur prächtige Denkmäler geschaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem eine verfeinerte Bildung nicht zur Seite stand. Kein Wunder daher, dass sie sich vielfach dem Einfluss der fremden Kulturformen beugten, und dass dieselben namentlich für die Kunst maassgebend wurden. Sie selbst hatten eben so wenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, dass sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten, oder dass sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu aber enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen, und ein Gesetz Mohamed's verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge als die mosaischen Tafeln dies gethan. Nicht bloss die Furcht, in den heidnischen Götzendienst zurückzufallen, veranlasste dies Verbot, sondern es war überhaupt wie der ganze bildlose Kultus ein Ausfluss der abstrakten Sinnesrichtung der Araber, sowie der Unfähigkeit ihrer masslos schweifenden Phantasie, sich zu plastischer Auffassung zu sammeln. Diese schroffen Gegensätze im Wesen der Araber erzeugten gleiche Contraste in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Thatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab. Diese Eigenschaften machten sie vorzugsweise zur poetischen Betrachtung geneigt, und wirklich finden wir schon in der ältesten Zeit bei ihnen Wettgesänge der Dichter, die vor versammeltem Volke die Thaten und den Ruhm ihres Stammes sangen, und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Für die Kunst dagegen brachte die besondere Sinnesart der Araber keine hervorragende Befähigung mit sich. Durch das Bilderverbot wurde zunächst alle künstlerische Thätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen sie sich vielfach dem Style, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an; in Indien und Aegypten lässt sich vorzüglich ein mächtiger Einfluss der grossartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Aehnlich wie ihre Religion war auch ihr Baustyl ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente. Und wie die Welt ihrer Phantasie eine rastlos bewegte, schrankenlose war, so ist auch ihre Architektur voll von Schwankungen, Willkürlichkeiten und scheinbar ohne Regel. Ihr fehlt das fest bestimmte Gepräge, das nur da sich ergeben kann, wo die Phantasie im Bunde mit der zügelnden Ueberlegung sich zu klaren Gestaltungen verdichtet. Statt dessen bietet die Baukunst der Araber ganz die-

selbe Verbindung scharfer Contraste dar, welche auch ihrem geistigen Wesen anhaftet: kahle, trockene Aussenseite neben phantastisch überreich geschmücktem Innern; monotone, wüste Massen und eine zauberhaft verschlungene, glühende Ornamentik; todähnliche Starrheit und unerschöpflich reiches Leben.

2. Die Architektur des Islam.

Die Entfaltung der mohamedanischen Architektur [1] knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christenthums entsprechen. Eine geräumige Halle (Mihrab) für die Betenden mit einem besonders heiligen Raume (Kiblah), wo der Koran aufbewahrt wird, ist Haupterforderniss jeder Moschee. Daran schliesst sich ein grosser Hof mit einem Brunnen für die Waschungen der Pilger. Schlanke, thurmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schliesslich verbindet sich manchmal ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der

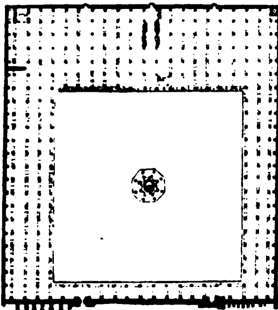


Fig. 136. Moschee Amru zu Alt-Kairo.

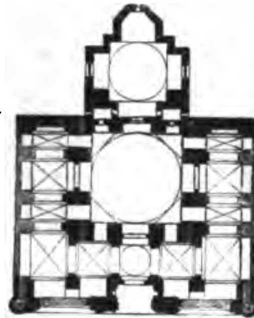


Fig. 137. Moschee zu Tabriz.

übrigen Anlage. Aber aus diesen Grundzügen hat die mohamedanische Kunst keine allgemein gültige und bestimmte Gestalt ihrer Gotteshäuser zu entwickeln vermocht. Sind nur jene wesentlichen Kultusbedürfnisse befriedigt, ist namentlich nur die Richtung der Halle des Gebetes nach dem heiligen Mekka gewahrt, so lässt die Ausbildung des Grundrisses manche Freiheit. Indess kann man doch die Anlage der Moscheen auf zwei Typen zurückführen: entweder einen weiten ungefähr quadratischen Hof, rings von Hallen umgeben, welche nach der Seite des inneren Heiligthumes eine grössere Tiefe bekommen, wie die Moschee Amru zu Alt-Kairo, oder

[1] Vgl. Denkm. der Kunst, Taf. 38. 39. 40.

eine nach byzantinischen Mustern als centraler Kuppelbau aufgeführte Anlage, wie die Moschee zu Tabriz.

Bei der künstlerischen Ausprägung dieser Grundformen macht sich zwar kein neues constructives System, wohl aber eine Reihe neuer Einzelformen geltend. Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig, nicht ernst genug, um die Architektur in constructivem Sinne bedeutend zu fördern, während gerade die Beweglichkeit ihrer Phantasie dahin führte, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen Tradition hinzuzufügen. Bei den ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kam ein mannichfaltiger Säulen- oder Pfeilerbau zur Anwendung, dessen Verbindung jedoch nur selten im Halbkreisbogen geschieht. Dem rastlos schweifenden phantasievollen Sinn sagten complizirtere, freier bewegte Formen mehr zu, und so entstand der Spitzbogen, ein aus zwei Kreissegmenten zusammengefügter Bogen, der die Möglichkeit einer mannichfaltigern, bald steileren, bald gedrückteren Verbindung zuliess; ferner der Hufeisenbogen, der aus einem über den Halbkreis hinausgehenden Segment des Kreises besteht und dadurch ebenfalls eine grössere Schlankheit und ein keck phantastisches Leben gewinnt; endlich der Kielbogen, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt, um mit auswärts geschweifter Spitze zu enden. In allen diesen Formen spricht sich die Vorliebe des Orients für reich geschwungene, üppig geschwellte Linien aus.



Fig. 138. Nische zu Tarragona.

In der Ueberdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden System der Holzdecke, oder dem byzantinischen Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Ueberwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich über dem Grabmal des Stifters. In allen diesen Fällen bleibt sie der von den Byzantinern angewendeten Construktion treu, und nur ihre äussere Form, wo sie hervorragend sich markiren soll, erhält entweder einen stark überhöhten oder vielfach geschweiften,

ausgebauchten Umriss, der übereinstimmend mit den Bogenlinien die besondere Phantastik des orientalischen Sinnes bezeugt.

Neben diesen schlichten, herkömmlichen Deckenbildungen entsteht nun aber bei den Arabern früh eine ihnen ausschliesslich angehörende Form der Wölbung, die mehr als irgend ein anderes Detail ihren Charakter ausdrückt. Sie erwächst aus einer Anzahl einzelner nischenartigen Gewölbkappen, die wie Consolen übereinander vortretend sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschliessen, nicht unähnlich den Bienenzellen oder den Stalaktitengrotten (Fig. 139). Sie werden in mannichfacher Weise verwendet, vorzüglich um die Zwickel der Kuppeln auszufüllen

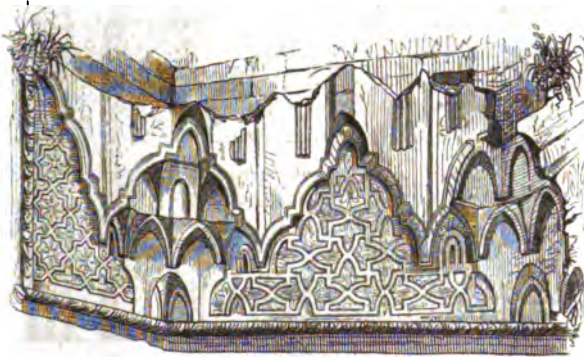


Fig. 139. Aus der Kuba bei Palermo.

und also einen gefälligen Uebergang von der Wand zur Wölbung, vom Quadrat zum Kreise zu bewirken; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben. Aus leichtem Material, aus Gips und Stuck geformt, haben sie keinen höheren construktiven Werth; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist um so bedeutender. Doch lässt sich diese nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohamedanischen Bauten auffassen, und gerade hier finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Styles.

Die Ornamentik der Araber schliesst sich nicht wie in der antiken Kunst der edlen Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie nimmt eine entschiedene Richtung auf die Flächendekoration. In buntem Spiele werden die Wände mit einer unerschöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so dass man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird. Zu beweglich und flüssig ist aber die Phantasie des Arabers, als dass er

einzelne Gestalten der Natur, sei es aus der Thierwelt oder dem Pflanzenreich, in ihrer Besonderheit bestimmt auffassen und durchbilden sollte. Jede Einzelform dient ihm vielmehr nur als flüchtiger Anhalt und Uebergang zu einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem

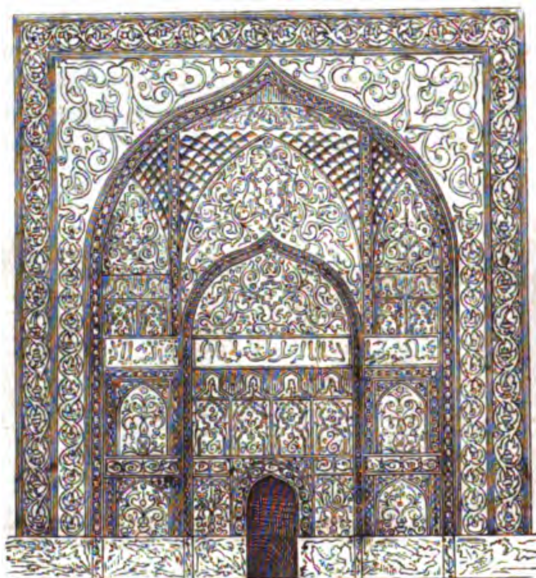


Fig. 140. Portal zu Iconium.

Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muss, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen, welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Thierform in einer nur selten naturalistischen, fast immer vielmehr schematisirt phantastischen Behandlung mit allerlei linearen, reich verschlungenen geometrischen Figuren. Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie eben sowohl wie der grübelnde combinirende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, ihre teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge gleichsam zur Beruhigung ins Bewusstsein bringend.

Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so dass friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluss gewähren, oft

auch verschlungene Bänder ein ganzes Feld abgrenzend umziehen. Besonders erhalten auch die einzelnen Bogenöffnungen rechtwinklige Umfassung von reich geschmückten Arabeskenbändern, so dass, wenn auch ein strengeres, aus der Construktion fliessendes Gesetz sich nicht bemerklich machen kann, doch eine Art von Organismus, eine rhythmisch bewegte Gliederung in dies heiter ornamentale Spiel Gesetz und Regel bringt. Alle Flächen der Wände, die Bogenlaibungen, die Säume und Umfassungen der Arkaden werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen, und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursivschrift als Friese und Rahmen eingestreut, um sowohl das Auge zu reizen, als dem betrachtenden Sinn Anregung zu gewähren.

All dieser Reichthum aber schmückt nur das Innere; dem Aeusseren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit zugetheilt, so dass auch darin ein scharfer Contrast der Behandlungsweise vorherrscht. Dennoch versteht die Architektur des Islam, wo es nöthig ist, auch nach aussen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz und bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

3. Die Denkmäler.

a. In Aegypten und Sicilien.

Was in Arabien, Palästina und Syrien an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt das unklar Schwankende, Abhängige der noch jugendlichen Kunst. So scheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in alterthümlicher Weise errichtet; so die fast nicht minder berühmte Moschee Omars zu Jerusalem, ein runder Kuppelbau auf Säulen und Pfeilern, mit zwei niedrigen polygonen Umgängen in byzantinischer Art, mit Benutzung antiker Details ausgeführt; so ahmt in Damascus die grosse Moschee des Kalifen Walid noch überwiegend die Anlage christlicher Basiliken nach.

In Aegypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen, klar ausgeprägten System und zu imposanter Durchbildung.[1] Angesichts des tiefsinnigen Ernstes und der Gediegenheit der uralten Pharaonenbauten, erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Grossartigkeit. Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus, und die klare bestimmte Form des Spitzbogens tritt hier zum ersten Mal in die Erscheinung. Eine Menge

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 89. — Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monumens de Kaire. — *Girault de Prangey*, monumens arabes d'Egypte etc.

prächtiger Denkmale erhebt sich und macht die neue Residenz des Landes, Kairo, zu einer der glänzendsten des neuen Reiches. Ein kleines Monument, der sogenannte Nilmesser, auf einer Insel bei Alt-Kairo ist dadurch von Bedeutung, dass seine Wandnischen zum ersten Mal nachweislich die Form des Spitzbogens zeigen, unbedingt eins der frühesten Denkmale desselben, mag er nun vom ersten Bau, aus dem Jahr 719, oder von der Herstellung des Jahres 821 herrühren.

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes im Jahre 643 gegründete und in der Folgezeit bedeutend erweiterte Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 245 Fuss lang sind, und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (Fig. 136 auf S. 257), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämmtlich von antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine grössere Höhe zu erreichen, sind den Kapitälen hohe Mauerwürfel aufgesetzt, über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen. Die Standfähigkeit der Säulen wird durch eingespannte hölzerne Streben gesichert. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Ibn Tulun vom Jahr 885 eine höhere Bedeutung, da hier durch die Ausbildung eines mächtigen Pfeilerbaues mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und mit reicher Ornamentation der Bogenflächen die volle monumentale Ausprägung einer neuen architektonischen Form bemerkbar wird. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Fig. 142 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt, und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern, den in mehreren Absätzen aufsteigenden Minaret sammt der von aussen emporführenden Treppe, und die ernste monumentale Form der Kuppel veranschaulicht.

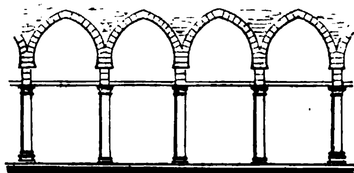


Fig. 141. Arkaden der Moschee Amru.

Aus dem 11. Jahrhundert rühren sodann die prachtvollen Mausoleen der Khalifen bei Kairo, stattliche Kuppelbauten von strenger Anlage auf quadratischer Grundform. Ein zierlicher Zinnenkranz schliesst die viereckige Mauer ab, von welcher in phantastisch bewegten Formen der Uebergang zu der stark überhöhten runden Kuppel gewonnen wird. Eine hohe

Portalnische, mit Stalaktitengewölben reich geschmückt, bezeichnet den Eingang. Als Werke der späteren Epoche nennen wir die Moschee Barkauk vom Jahr 1149, deren Arkaden mit Kuppeln überwölbt sind; ferner die überaus prachtvolle Moschee Hassan aus dem 14. Jahrhundert, endlich

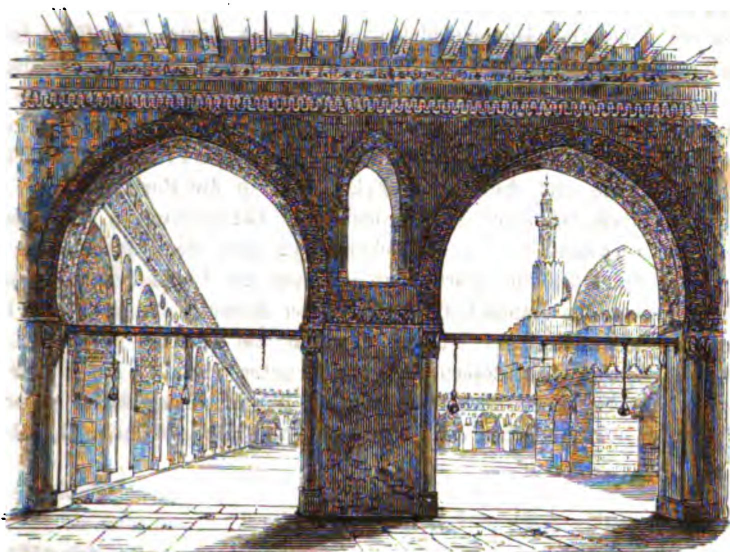


Fig. 142. Aus der Moschee Ibn Tulun.

aus dem 15. die Moschee El Moyed, deren Hallen wieder auf Säulen ruhen und deren Decken und Wände glänzende Ausstattung zeigen.

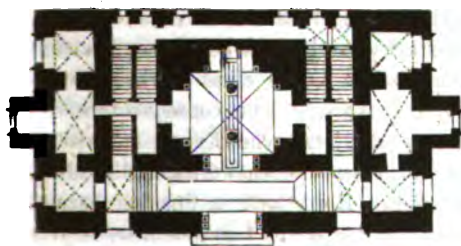


Fig. 143. Grundriss der Zisa.

Nach Sicilien [1] drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüthe in fortwährender Steigerung sich beinahe drei Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, sind nicht einmal mit Gewissheit auf die Zeit der arabischen Herrschaft zurückzuführen, obschon sie ihrem Charakter nach derselben angehören. Der bedeutendste Rest dieser Art ist ein bei Palermo gelegenes Lustschloss, die Zisa. Trotz

[1] *Gally Knight*, Saracenic and norman remains in Sicily. — *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

moderner Umgestaltung lässt sich in der Anordnung des Grundrisses und in dem Gesammtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 88 Fuss hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der 112 Fuss langen Façade öffnet sich dagegen ein hohes, mit Doppelsäulchen eingefasstes Portal. Es führt in ein corridorartiges Vestibül und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese, reiches Täfelwerk der Wände und die in den Ecken und in die Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Ueppigkeit einer paradiesisch gesegneten Landschaft zu köstlicher Anmuth steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloss der Kuba, von dessen Details wir unter Fig. 139 auf S. 259 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach datirt es jedoch erst aus der normannischen Zeit, und wurde von König Wilhelm II. erbaut.

b. In Spanien.

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüthe, eine so consequente Entwicklung erfahren, wie auf der pyrenäischen Halbinsel.[1] Schon im Beginn des 8. Jahrhunderts geschah die Eroberung des Landes, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mauren blieb, die dort unter Abderrhaman ein selbständiges Reich gegründet hatten. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verlieh dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste und dadurch zugleich eine consequentere Stufenreihe von Entwicklungsphasen, als die arabische Kunst anderwärts zu durchlaufen vermochte. Es ist ein edler, liebenswürdiger, hochherziger Geist, der die Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien bezeichnet, und der in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und Kunst seine Verklärung fand. Die Architektur nahm in reger Weise Theil an diesen glänzenden Vorzügen.

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahre 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens Cordova eine pracht-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 38. — *Girault de Prangey*, essai sur l'architecture des Arabes en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris 1841. — *Al. de Laborde*, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 4 Vols. — *Villa Amil*, España artistica y monumental. 2 Vols. Paris. — *Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, herausgeg. von Fr. Kugler. Stuttgart 1858.

volle Moschee, die den berühmten Heiligthümern von Jerusalem und Damaskus gleich kommen sollte. Sie bestand aus einer elf Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der

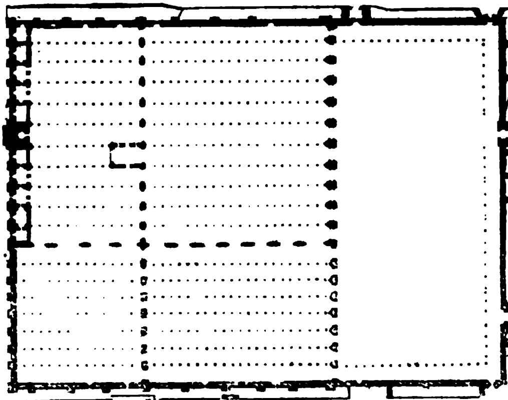


Fig. 144. Grundriss der Moschee zu Cordova

ganzen Länge misst. Im 10. Jahrhundert wurden noch acht Schiffe hinzugefügt, so dass die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfasst und der Grundplan des Gebäudes 560 Fuss Länge, bei 400 Fuss Breite misst. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe der etwa 20 Fuss breiten Schiffe nur gegen 30 Fuss, und auch diese Höhe ist nur durch eine äusserst sinnreiche und künstliche Construktion ermöglicht worden. Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 10 Fuss lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbögen, führte aber zugleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitäle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die darauf ruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente. Auf diese geschickte Weise festigte man die Säulenreihen untereinander, ohne hölzerne Streben zu bedürfen, und erreichte für das Gebäude eine bedeutendere Höhe.

Reicher noch gestalten sich die Formen dieser Construktion in dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der sogenannten Kapelle »Villa Viciosa.« Hier verschlingen sich die Bögen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreistheilen zackenartig zusammengesetzt, die abwechselnd aus weissen Hausteinen und rothen Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen

Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich die kleine achteckige Kiblah, deren Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift (vgl. Fig. 145) und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Diese prachtvoller ausgeführten Theile gehören einer späteren Bauperiode, dem 10. und 11. Jahrhundert an; dennoch zeigen ihre Details noch entschieden byzantinischen Einfluss, wie auch die Säulen des ganzen ausgedehnten Baues theils antik, theils in byzantinischer Formbehandlung der Antike nachgebildet sind. Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt

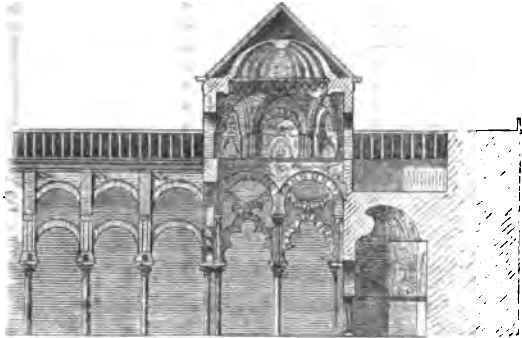


Fig. 145. Durchschnitt aus der Moschee zu Cordova.

in die christliche Kathedrale verwandelt wurde und dabei manche Umgestaltung erfahren musste, ist doch der ursprüngliche Eindruck im Wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen zauberhaft malerischen, phantastisch üppigen Reiz empfängt. Dagegen ist das Aeussere auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von **Sevilla** an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Theilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die sogenannte Giralda, der ehemalige Minaret der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten. Abweichend von der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich den Minarets eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und erreicht bei 43 Fuss Breite im Quadrat eine Höhe von 174 Fuss, welche durch die moderne Bekrönung bis auf 260 Fuss sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert, deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Orna-

mentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungen aufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen getheilt, mit Hufeisenbögen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.



Fig. 146. Giralda zu Sevilla.

Seinen Höhenpunkt erreichte der maurische Styl jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlussepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen.[1] Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegränztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien der Geist ihrer Kultur noch einmal kurz vor dem Verlöschen zu strahlendem Glanz aufzuflammen. Die gewaltige Veste der Alhambra auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada thürmte sich seit etwa 1250 empor, und der von derselben umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde Manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte indess erst Karl V. einen grossen Theil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestyl zu setzen. Was indess erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit eines poetisch verklärten Ritterthums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Mährchens vorzuführen.

Die Anlage des Schlosses gruppirt sich, nach der Sitte südlicher Länder und namentlich des Orients, um zwei offene Höfe, die mit Wasserbassins, Fontainen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Tritt man von der Seite des alten Haupteinganges ein, wo jetzt die (auf unsrer Abbildung heller schraffirten) Theile des Palastes Karl V. angränzen, so befindet man sich in dem 70 Fuss breiten, 126 Fuss langen Hof der Alberca, der an seinen beiden Schmalseiten von einer Säulenhalle eingefasst wird. Dem Eingange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibul und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Thurme der »Saal der Gesandten,« der ein Quadrat von 34 Fuss bildet und in den über 9 Fuss starken Mauern auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen erweitert wird. Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das bis zu 58 Fuss ansteigende Gewölbe. Diese Theile

[1] *Goury* and *Owen Jones*, plans, elevations etc. of the Albambra. 3 Vols. Fol. London 1842. — *Gir. de Prangey*, souvenirs de Grénade et de l'Alhambra. Paris.

waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begränzt, ist nur in geringem Maasse erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume.

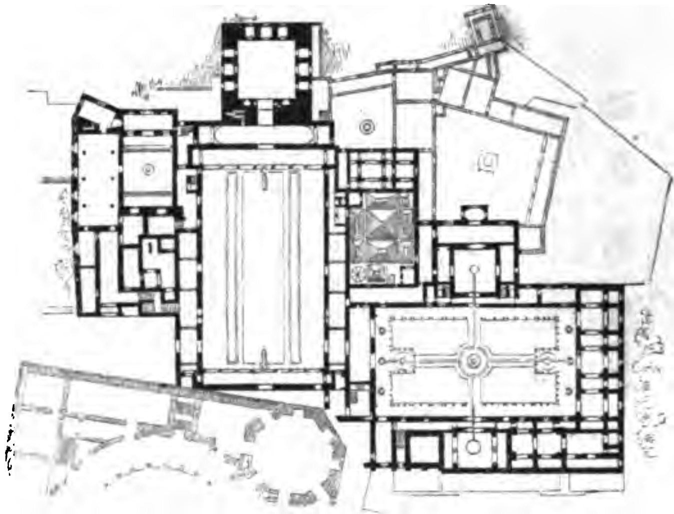


Fig. 147 Grundriss der Alhambra.

Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter offner Hof dar, etwas kleiner als der erste, 61 Fuss breit und 108 Fuss lang, aber an Reichthum, Zierlichkeit und Glanz der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmückten Springbrunnen, namentlich in der Mitte eine mächtige Schaale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben hat. Rings umziehen Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald einzeln, bald zu zweien oder gar zu dreien gruppirt, als ob jede strenge architektonische Regel dem heitren Spiel sich beugen sollte. Oestlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den »Saal des Gerichts,« während in der Mitte der Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der Saal der beiden Schwestern, von zwei grossen Marmorplatten des Fussbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschliesst, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiss vollzogenen Morde der berühmten Familie der Abencerragen erhielt. Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Theile des

Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente überdeckt, der Saal der Abencerragen ausserdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs Anmuthigste mit zwei anstossenden Kabineten verbunden. Ueberallhin führen Kanäle das Wasser des grossen Springbrunnens zu kleineren Fontainen, die das behaglich Wohnliche, träumerisch Poetische dieser Räume vollenden. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Alberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Die künstlerische Ausbildung dieses Grundplans athmet die höchste Leichtigkeit und Anmuth. Der Ernst des streng Organischen wird fast überall durch eine scheinbar ans Unmögliche gränzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schiessen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitäle haben diesen graziösen, schlanken Charakter. Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Theil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder Stalaktiten bedeckt wird. Nach oben schliesst eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Wo zwei Säulen mit einander verbunden sind, wie in unserem Beispiel (Fig. 148), ist der Kämpfer beiden Kapitälen gemeinsam. Wie diametral verschieden diese ganze Säulenform von allen antiken Traditionen, wie sie ganz selbständig als ein Erzeugniss des maurischen Styles in seiner Vollendung erscheint, leuchtet ein.



Fig. 148. Kapitäl aus der Alhambra.

Ueber den Säulen erhebt sich nun vertikal aufsteigend ein kräftiger Mauerpfeiler, der mit einem horizontalen Fries abschliesst und damit einen Rahmen bildet, in welchen der Bogen nur wie ein leichtes Füllwerk hineingespannt ist. In überhöhtem Rund- oder Hufeisenbogen erhebt er sich, an seinen Flächen und Kanten so völlig mit durchbrochenen filigranartigen Gipsornamenten, verschlungenen Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten

umsäumt, dass er wie ein zartes Gewebe in herrlich schimmernder Farbenpracht dem Auge erscheint.

Zu all diesen reich bewegten Formen gesellt sich nun, eins der reizvollsten dekorativen Systeme vollendend, eine Ausstattung der Wandflächen, die in solch harmonischer Pracht wohl unerreicht dasteht. Den unteren Theil bildet ein Sockel von glasirten Fliesen, bis gegen 4 Fuss hoch, in einfachen, gedämpften Farben. Die oberen Wandflächen werden durch Streifen mit goldnen Inschriften auf azurblauem Grunde abgetheilt und

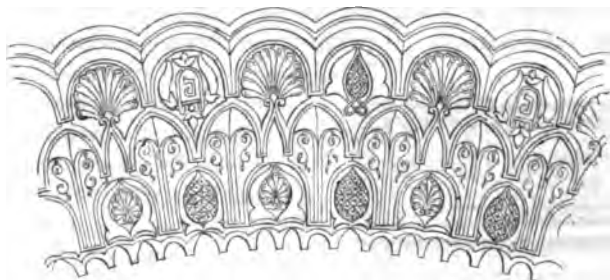


Fig. 149. Bogensaum aus der Alhambra.

in einzelne Felder gefasst, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Blau und Roth strahlen.[1] »Gern überlässt man sich der berauschenden Wirkung dieser mit Recht elfenartig genannten Räume und vergisst darüber den Mangel architektonischer Strenge. Alles athmet den heitersten Genuss eines träumerisch-poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet; hier wird labender Schatten, erquickende Kühlung in phantastisch geschmückten Räumen geboten, und beim Plätschern der Brunnen, beim Spielen des Sonnenlichts durch die Muster der durchbrochenen Bogengarnituren, beim Hauche köstlicher Wohlgerüche musste wohl die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern.«

Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausbildung ist das auf einem gegenüber liegenden Felsen erbaute Lustschloss Generalife, durch anmuthigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet (Fig. 150).

Die Technik dieser Gebäude besteht in leichtem, aber mit bewundernswürdiger Sicherheit behandeltem Material: die Masse der auf den Säulen ruhenden Mauern aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bögen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt.

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande

[1]) Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 40 A, wo eine farbige Darstellung aus der Alhambra.

die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus dem in der Alhambra mehrfach verwandten selbständig bildnerischen Schmucke hervor. Zwar sind die Löwen des Brunnens schwerfällige, ungeschlachte Beweise eines ungeübten Formensinnes (der indess in ähnlichen Aufgaben

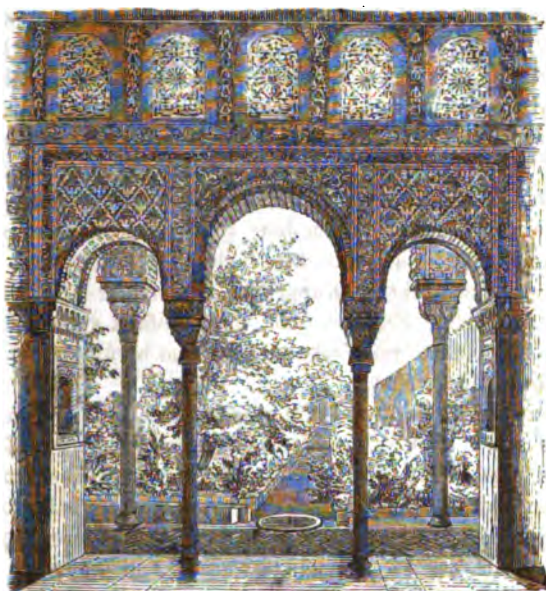


Fig. 150. Portikus von Generalife.

bei christlichen Monumenten derselben Zeit ganz Analoges leistete), aber wichtiger erscheinen die auf Pergament ausgeführten Gemälde an den Gewölben der Halle des Gerichts, theils würdige Gestalten maurischer Herrscher, theils Scenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannichfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmuth, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

c. In der Türkei, in Persien und Indien.

Die orientalischen Reiche wurden ebenfalls zeitig dem Islam unterworfen, doch vertreten ihre glänzendsten Denkmäler die letzte Epoche einer selbständigen mohamedanischen Kunst und bezeichnen den Schlusspunkt einer ebenso reichen als vielgestaltigen Kultur.

Mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahr 1453 trat für den Orient ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung

ein.[1] Die prachtvolle Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem grossartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin eine dem Morgenlande geläufige Form war und schon in den früheren Epochen der arabischen Kunst Byzanz einen grossen Einfluss auf die mohamedanischen Moscheen gewonnen hatte. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Centralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen, denen die feine, schlanke, nadelartig zugespitzte Form der zahlreichen Minarets als pikanter Contrast gegenübertritt. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selim II. (1566—74) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die vor Allen prachtvolle Moschee Soliman II. zu Constantinopel, vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppirten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeiter *Sinan* ausgeführt.

Persien[2] erlebte unter der Herrschaft des Islam, dem es seit den Tagen Omars schon unterworfen war, eine lang andauernde Epoche hoher geistiger und materieller Kultur. Wissenschaft und Dichtkunst blühten an den Höfen der Statthalter der Kalifen, die sich bald losrissen und eigne Dynastieen gründeten. Aber erst aus den späteren Epochen, seit Timur gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Land eroberte, sind bedeutendere Denkmale vorhanden, die eine glanzvolle Entwicklung der orientalischen Kunst bekunden. Einen entscheidenden Einfluss gewann die osmanische Architektur auf die persische, seit sie durch Eroberung Constantinopels in der Sophienkirche ein Muster für die grossartige Entwicklung der Moscheenanlage gewonnen hatte. So sollte Byzanz selbst in seinem Untergange noch sowohl auf den Orient wie auf den Occident (wie wir später sehen werden) befruchtend einwirken. Auch die persischen Moscheen nehmen den Kuppelbau auf polygoner oder quadratischer Grundform an und gestalten ihn zu herrlicher Wirkung. Hohe Portale, reiche Minarets, und zu alledem eine Dekoration, die mehr einem liebenswürdigen Naturalismus in der Aufnahme von Blumen- und Pflanzenformen huldigt und damit einen sanften, milden, heiteren Farbencharakter verbindet, das sind die Grundzüge der persischen Bauten.

Eins der vollendetsten unter diesen Werken war die jetzt zertrümmerte Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 137 auf

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 39. — Travels of Ali Bey. Bd. II. — *J. v. Hammer.* Constantinopolis und der Bosporus u. A.

[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 40. — *Texier.* Description de l'Arménie etc. Paris 1842 ff. Tom. II. — *Coste et Flandin.* Voyage en Perse. — *Ker Porter.* Travels in Georgia, Persia etc.

S. 257). Ihre Anlage besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 50 Fuss Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit harmonischer Schönheit verbindet.[1] Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiss; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldne Arabesken und Inschriften ein. Im Ganzen haben die persischen Arabesken mehr einen naturalistischen, die spanisch-maurischen einen durchaus streng architektonisch stylisirten Charakter.

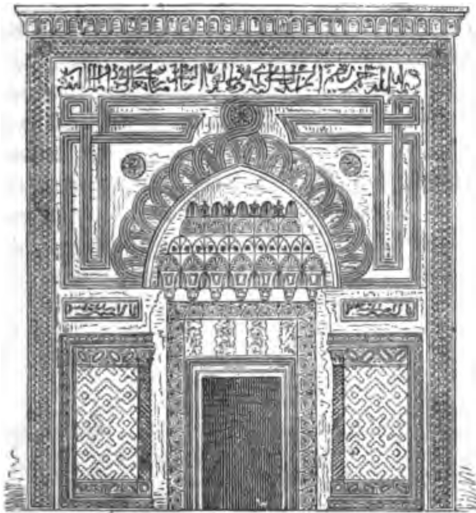


Fig. 151. Portal der Moschee zu Ispahan.

Höchst glänzend sind sodann die Prachtbauten, welche seit dem 16. Jahrhundert in Ispahan, der Residenz der Sofidendynastie, entstanden. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppiren sich um einen riesigen Platz, den grossen Meidan, der von spitzbogigen kuppelgewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen gewaltig hohen Portalbau zwischen schlanken Minarets zeigt. Das eine dieser Portale führt auf die grosse Moschee, die gleich der ganzen Bauanlage ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587—1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minarets bereiten auf den glänzenden Eindruck des Inneren vor, dessen Hauptraum von einer Kuppel überragt wird, die mit ihrem ausgebauchten und geschweiften Profil den phantasti-

[1] Eine farbige Darstellung in den Denkm. d. Kunst auf Taf. 40 A, wo zugleich eine Darstellung der Dekoration aus der Alhambra den charakteristischen Unterschied zeigt.

schen Charakter des Orients ausspricht. Alle diese Formen sind innen wie aussen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiterprangenden Farben, in Weiss, Gelb und Schwarz auf azurblauem Grunde übersponnen, und selbst die mächtige Kuppel ist mit bunt emaillirten Ziegelplatten gänzlich bekleidet, so dass die Massen der Architektur in ein dekoratives Spiel aufgelöst erscheinen. Wie an den Kuppeln, so herrscht die geschweifte Form des Kielbogens auch an den Portalen, die hier eine halbkreisförmige, mit Ornamenten reich geschmückte und mit zellenartigen Gewölben bedeckte Nische umschliesst.

In Indien ist eine Anzahl nicht minder prachtvoller Werke erhalten, die ebenfalls der Schlussepoche des mohamedanischen Styles angehören.[1] Besonders die Herrschaft der Grossmoguln, die seit 1526 aus der Dynastie Timurs sich erhob, hat sich durch grossartige Denkmale ausgezeichnet, deren vorzüglichste der Zeit Schah Akbar d. Gr. und seinem Enkel Schah Jehan, d. h. dem 16. und 17. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schah's nachahmte, so wurde auch seine Kunst in den Grundzügen der persischen nachgebildet. Daher dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minarets,



Fig. 152. Mausoleum zu Bedjapur.

die ausgedehnten Höfe und Hallen. Aber anstatt des zierlichen Gepräges der persischen Ornamentik erhebt sich hier das Aeussere zum Charakter imposanter Massenentfaltung, deren einzelne Theile zwar malerisch contrastiren, die aber in der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nachzueifern scheinen. In der innern Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Pracht-

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst, Taf. 40. — *L. v. Orlich*, Reise in Ostindien. Leipzig 1845. — *Daniell*, oriental scenery. — *Fergusson*, handbook of architecture. Vol. I.

metalle und edler Steine verschwendet, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermährchen verwirklichen.

Schah Akbar baute bei Delhi das Mausoleum seines Vaters und zu Secundra bei Agra sein eignes, sowie zu Agra die Dschumna- und die Perlmoschee, Werke, deren Reichthum durch die noch glänzenderen Unternehmungen Schah Jehans übertroffen wurde. Er gründete Neu-Delhi und stattete es mit Prachtgebäuden, namentlich seinem eignen grossartigen Palast und der prunkvollen Dschumna-Moschee aus. Seiner geliebten Gemahlin Nur-Jehan erbaute er bei Agra ein Mausoleum, das gefeierte Taj Mahal, einen aus weissem Marmor aufgeführten Kuppelbau, der umgeben von blühenden Gärten, sich aus stolzen Hallen erhebt. Durchbrochene Marmorgitter dämpfen das Sonnenlicht, das in den Kuppelraum von 70 Fuss Durchmesser einfällt und die fabelhafte Pracht seiner ganz aus Edelsteinen gebildeten farbenschimmernden Blumen-Mosaiken bestrahlt. Weiter südlich im Dekan finden sich aus derselben Spätzeit zahlreiche Denkmäler, vor Allen die Mausoleen, Paläste und Moscheen in Bedjapur (Fig. 152), deren Composition malerischer, reicher, mehr im Sinn der alten Hindumonumente durchgeführt ist.

4. Anhang. Orientalisch-christliche Kunst.

a. Armenien und Georgien.

In den Kaukasusländern entwickelte sich um die Epoche des 10. und 11. Jahrhunderts ein christlicher Baustyl, der einestheils von Byzanz seine Grundformen empfing, andrerseits aber in der Durchführung derselben Einflüsse der frühmohamedanischen Architektur auf sich wirken liess. [1] Die Grundform der Kirchen befolgt das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt. Liegt darin die Spur byzantinischer Muster deutlich zu Tage, so beweist doch besonders die Ausprägung der Kuppelform eine selbständige Auffassung. Statt der runden, auch nach aussen vortretenden Wölbung steigt hier nämlich ein aus Stein construirtes zeltartiges Schutzdach über der Kuppel empor, eine Vorrichtung, zu welcher vermuthlich in dem gebirgigen Lande klimatische Rücksichten den ersten Anlass gaben. Das Innere gliedert sich meist durch kräftige, mehrfach mit schlanken Säulen zusammengesetzte Pfeiler in verschiedene Abtheilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämmtliche Apsiden treten nach

[1] *Texier*, Description de l'Arménie etc. Tom. I. — *Dubois de Montpéreux*, voyage autour du Caucase etc. Paris 1839. 4 Vols. — *D. Grimm*, Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersbourg 1859 ff.

aussen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern werden durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmässig abgeschnitten, und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstossen. Aehnliche dreieckige Nischen finden sich auch an den Punkten der Mauer, die nach innen durch vorgelegte Pfeiler verstärkt sind und also nach sonstiger Bautradition eher eine Kräftigung durch Strebepfeiler als eine Schwächung erheischten. Die Gliederung der Aussenwände geschieht durch ein System von feinen, mageren



Fig. 153. Kathedrale von Ani.

Halbsäulen, die durch Blendarkaden verbunden sind und sowohl an den unteren Theilen wie am Tambour der Kuppel vorkommen. Ausserdem werden die Gesimse durch flache Friese von bandartigen Ornamenten geschmückt, die jedoch gleich den übrigen Detailformen etwas Aengstliches, Energieloses haben und den so übersichtlich angelegten, so wirksam gegliederten Bauten einen zaghaften, marklosen Charakter geben.

Beispiele dieser Bauweise sind die Kathedrale von Ani, die gleich den übrigen Kirchen des Landes indess nur geringe Grössenverhältnisse hat. Ebenso die Klosterkirche von Etschmiazin und die Kirche der heil. Rhipsime zu Vagharschabad, mit einer überaus complicirten Durchbildung des kreuzförmigen Grundrisses. Ferner die Kirche zu Ala Werdi und die Muttergotteskirche zu Gelathi in Georgien.

b. Russland.

Nach Russland kam das Christenthum, und mit diesem die Kunstform von Byzanz aus schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, aber mehr als sonstwo ging es eine innige Verbindung mit dem Orientalismus in seinen ausschweifendsten Launen ein. Die russische Architektur[1] hat



Fig. 154. Kirche Wasili-Blagennoi zu Moskau.

einen Geist abenteuerlicher Phantastik, der nicht allein jeder Regel spottet, sondern auch dem einfach Schönen, übersichtlich Klaren nach Kräften aus dem Wege geht. Der Grundplan der Gotteshäuser befolgt auch hier die byzantinische Form; Kuppeln und Tonnengewölbe bedecken die Räume, deren Ausstattung prunkvolle Ueberladung mit Gemälden und kostbaren Steinen zeigt. Ist bei alledem der Eindruck des Inneren düster und lastend, so erhebt sich das Aeussere zu einer so ausschweifenden phantastischen Ueberfülle, wird so gänzlich von Thürmen, Kuppeln und Kuppelthürmen erdrückt, die in grellen Farben und reicher Vergoldung blitzen, dass das Auge in dem mährchenhaften Wirrwarr sich verirrt. Barbarisch

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst, Taf. 35 A, Fig. 8. 9.

verwilderte Ornamente gesellen sich zu dieser an sich schon überaus bunten Massenentwicklung und vermischen sich im Laufe der Zeit mit den Bauformen des abendländischen Mittelalters und später mit den Details der italienischen Renaissance zu einem tollen architektonischen Quodlibet. Das gepriesene Hauptwerk ist die 1554 erbaute Kirche Wasili-Blagennoi zu Moskau, aus deren niedrigem Körper eine Unzahl von Kuppeln und Thürmen, »wie ein Knäul glitzernder Riesenpilze« aufragt.

In der russischen Kirche wird sodann auch bis auf den heutigen Tag ein starker Verbrauch von religiösen Bildern gemacht, die in geistloser Art die byzantinischen Schablonen unabänderlich kopiren und von deren braunen, zähgemalten, monotonen Werken man mancherlei in Museen, namentlich in der königlichen Galerie zu Berlin, antrifft.

DRITTES KAPITEL.

Der romanische Styl.

---

1. Charakter der romanischen Epoche.

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, nachdem die Fluth sich verlaufen, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl d. Gr. die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreiches gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die barbarisch verwilderte Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den alten Kulturformen anbequemen. Aber zu einem schöpferischen Neugestalten, zu einem frischen Kulturleben konnte es fürs Erste nicht kommen, weil mit der schon stark verblassten antiken Tradition die rohe, aber frische Kraft der nordischen Nationen nicht innerlich verschmelzen konnte. Das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher erst die neue Epoche. Der germanische Geist reagirte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentfaltung, die man im engeren Sinne des

Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich kam zuerst noch eine Zeit wilder Verwirrung, und es schien Alles wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir auf dem Felde des künstlerischen Lebens die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit ist dem aller früheren Entwicklungsstufen diametral entgegengesetzt. Während in der antiken Welt die einzelnen Völker sich selbständig neben und nach einander entfalteten, jedes seine Sonderkultur, bedingt durch geistige Anlage und die äussere Naturumgebung, durch den Charakter des Landes, die Einflüsse des Klima's, für sich entwickelte, dann alle Eigenthümlichkeit von der römischen Weltherrschaft erdrückt wurde, treten jetzt alle Nationen in ein Verhältniss gemeinsamer, gleichartiger Kulturthätigkeit. Das Christenthum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage, aber seine Herrschaft wollte nicht die Eigenthümlichkeit der Einzelnen in Fesseln schlagen, sondern dem Individuum innerhalb der allgemeinen Schranken eine freie Bethätigung seines Könnens und Wollens gewähren. So entstanden grosse, überall giltige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannichfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloss. So bildeten sich in dieser Epoche die modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform frei und lebenskräftig aus.

Indem nun die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christenthumes, der Reste antiker Kultur bemächtigten, ihr eignes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Alterthums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war aber in dieser Epoche die ausschliessliche Trägerin der Bildung, und mit dem Christenthum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gährung und roher Kämpfe ein Asyl für jede höhere Kultur, und von ihnen aus drang allmählich jede Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Ritterthum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt nothwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofsitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiss und Betriebsamkeit

beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüthe erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, nicht in der streng despotischen Form der Römerherrschaft, auch nicht in dem freien republikanischen Geist des Griechenthumes, sondern in einem aus altem germanischen Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Bewegung des Einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unausgesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demuth, kühnem Aufbrausen und weichmüthigem Entsagen, ein Chaos von schroffen Gegensätzen erfüllt diese Epoche. Lag diese Richtung im Wesen des germanischen Geistes, im Charakter einer noch jugendlich gährenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angethan, dieselbe noch zu steigern. Aus der naiven Uebereinstimmung mit der Natur riss sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, dem gegenüber die angeborne Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüther, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur soweit andeuten, als sie zum Verständniss der künstlerischen Entwicklung nothwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu stetig forttreibendem Ringen, zu immer neuen Entwicklungen hinreisst. Vor Allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters alle höhere Thätigkeit beherrschend den Reigen anführt. Sie musste wohl zur fast ausschliesslichen Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, einer Zeit, in der die Massen, die Corporationen galten, und der Einzelne in den unübersteiglichen Schranken seines Standes, seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen zu viel Hindernisse im Wege: vor Allem die schwankende, unbestimmte Sitte, die wechselvolle Erregtheit der innern Stimmung; dann die naturfeindliche Stellung, welche das Christenthum einnahm; die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten Typen immer aufs Neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von ihrer Herrin ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Sym-

metrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen, denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, dass zur rechten Zeit, wenn die selbständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

2. Die romanische Architektur.

a. Das System.

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der höchsten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen liess. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Façade, — die östlichen und die westlichen Theile.

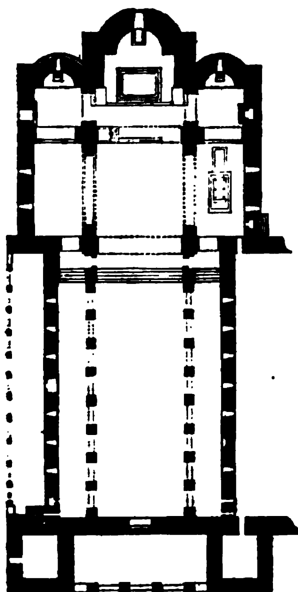


Fig. 155. Kirche von Monreale.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den altchristlichen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltnen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Fig. 155, 156). Mannichmal freilich tritt das Kreuzschiff nach Aussen nicht vor, wie bei Fig. 157, wo es dann bloss durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markirt. Bisweilen lässt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, dass in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schliesst. Diese Ausdehnung des Chorraumes ward erfordert

durch die grosse Anzahl der Klostergeistlichen, die sämmtlich ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch diese Aenderung des Grundplanes wurde der mittlere Theil des Querschiffes, die »Vierung,« ein nach allen Seiten frei liegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebenso vielen hohen Gurtbögen abgegränzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum hohen Chor hinzu, und schloss ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel



Fig. 156. S. Godehard zu Hildesheim.

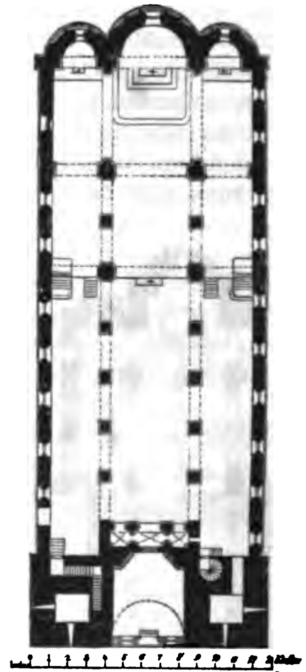
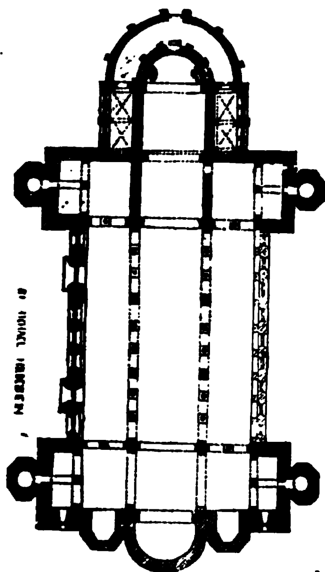


Fig. 157. Dom zu Gurk.

durch steinerne Schranken. Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher aus man dem Volke das Evangelium vorlas, woher es den Namen Lettner (»lectorium«) erhielt. Der ganze Chorraum aber, auch das Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht, und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen, freistehenden Säulen angelegt, die als Begräbnissplatz für besonders ausgezeichnete Personen, die Aebte oder Gründer der Kirche, diente, und ihren eignen Altar erhielt. So wurde der Chorraum auch äusserlich als Allerheiligstes hoch über das für die Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben.

In der räumlichen Ausbildung des Chores entwickelt sich eine grosse Mannichfaltigkeit, von der einfachsten Anlage, die selbst bisweilen die Apsis verschmäht und den Chor geradlinig schliessen lässt, bis zur reichsten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendung der Apsiden einen lebendig malerischen Reiz entfaltet. Die Kreuzarme oder die Seitenschiffe erhalten nicht allein ihre besonderen Nischen, sondern die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schliessen dort mit Apsiden, oder sie umziehen den Mittelraum als halbkreisförmiger Umgang (Fig. 156) und erhalten eine Anzahl von Nischen, die zur Anlage des Hauptchores eine radiante Stellung haben. Da alle diese Apsiden (auch Conchen genannt) als Altarnischen dienten, so wurde das geringere oder grössere Bedürfniss des Kultus Veranlassung zu entsprechender Ausbildung des Grundplanes. Dies aber war in den verschiedenen Orden, ja in den einzelnen Klöstern desselben Ordens mannichfach wechselnd, je nach der Anzahl der Mönche, nach der Ausdehnung der frommen Stiftung und anderen verwandten Gründen.


Fig. 158. S. Michael in Hildesheim.

Ein weiteres Ergebniss des veränderten Kultus war das Fortfallen des Narthex und des ausgedehnten Atriums der Basiliken. Die ganze Gemeinde der Laien, nicht mehr wie in den ersten Zeiten des Christenthums abgestuft, sollte den freien Zutritt zum Gotteshause gewinnen, und so liess man höchstens eine kleine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies, sich vor dem Hauptportal ausbreiten, und der ehemals im Atrium stehende Cantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Das Hauptportal liegt gewöhnlich in der Mitte der nach Westen gekehrten Schlusswand, so dass dem Eintretenden der feierliche Anblick des fernen, erhöhten Chores mit seiner Apsis sogleich entgegentritt. Manchmal aber erforderte das kirchliche Bedürfniss bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder grossen Abteien auch die Anlage eines zweiten Chores, dem ersten gegenüber am Westende der Kirche, wie es S. Godehard in Hildesheim (Fig. 156) zeigt; ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor, und so finden wir es an einer anderen Kirche Hildesheims, S. Michael (Fig. 158). Wo aber die regel-

mässige Anordnung Platz greift, da wird das grosse Hauptportal im Westen von zwei Thürmen eingeschlossen, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen. Bei Nonnenklosterkirchen wird ausserdem über dem westlichen Theile des Mittelschiffes eine Empore auf Säulen eingebaut, wo die Aebtissin mit ihren Nonnen ihren abgesonderten Sitz einnahm. Auch in einigen anderen Kirchen findet sich eine solche Einrichtung, obwohl dort ihr Zweck minder klar festzustellen ist.

Diese wesentlichen Umgestaltungen des Grundplans werden nun auch in der Durchführung des architektonischen Organismus vielfach durch neue Formen ausgeprägt. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschliesslich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten einen neuen Ausdruck. Vor Allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika Säulen verwendet (Fig. 155); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, entweder mit denselben abwechselnd oder das je dritte Säulenpaar verdrängend, wie in den beiden schon genannten Hildesheimer Kirchen; endlich kommt vielfach die ausschliessliche Aufnahme des Pfeilers in Gebrauch, so dass aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist (Fig. 157). Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich hinziehen lässt, von welchem bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitäle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen, oder indem man, mit Ueberschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem grösseren Bogen rahmenartig umspannt (Fig. 159). Ueber dem Arkadengesims ziehen sich dann die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach aussen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen. Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden, und zwar gewöhnlich in der Hauptapsis drei, in den kleineren nur je eins.

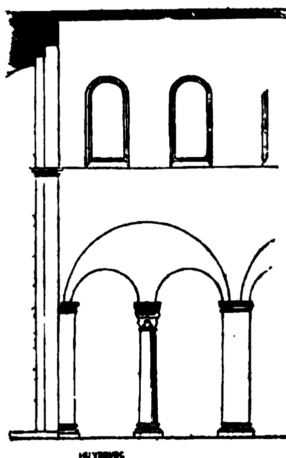


Fig. 159. Kirche zu Huysburg.

Bei dieser einfachen Construktion blieb aber der romanische Styl nicht

stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und sammt der hölzernen Decke herabstürzten, so dass Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert wurden, gaben zunächst den Anlass zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten ästhetischen Sinne entsprach. Man versuchte die Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum Tonnengewölbe, auch wohl zur Kuppel, doch gingen daraus nur lokale Erscheinungen hervor, ungeeignet, sich allgemeinen Eingang zu verschaffen. Die bessere, freiere, lebendigere Lösung bot sich nur in der Aufnahme des Kreuzgewölbes, das man in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war, und dessen Uebertragung auf die hohen und weiten Kirchenschiffe nur ein Akt des Muthes und gesteigerten technischen Vermögens war. Zuerst begann man damit, die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben zu bedecken, was um so leichter war, da die Breite derselben ungefähr dem Abstande der Pfeiler entsprach, also quadratische Felder sich ergaben. Man spannte demnach von den Pfeilern nach den aus der Umfassungsmauer vortretenden Pilastern Quergurtbögen, zwischen welche dann die Kreuzgewölbe eingefügt wurden. Da man nun einen festeren Unterbau hatte, so ordnete man bisweilen über den Seitenschiffen Emporen an, die sich mit Säulenstellungen gegen das Schiff öffneten und über den Arkaden die Wandfläche durchbrachen. Diese Belebung der sonst kahlen Flächen brachte eine so viel freiere Gliederung des Oberbaues hervor, dass man sie oft selbst da festhielt, wo man keine Emporen anlegte und sie bloss als sogenannte Triforium bestehen liess.

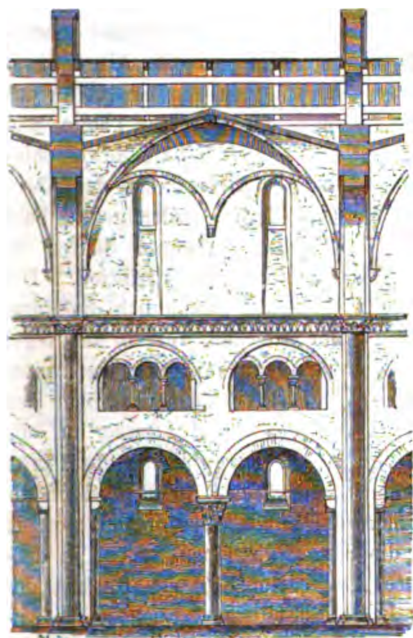


Fig. 160 Aus dem Dom zu Modena.

Da es nun für die Wölbung des Mittelschiffes ebenfalls quadratischer Felder bedurfte, so liess man, mit Ueberschlagung je eines Pfeilers, von dem folgenden einen Quergurt zu dem gegenüberliegenden aufsteigen und erhielt dadurch ein System von grossen Mittelschiffgewölben, deren immer eins auf je zwei Gewölbjoche jedes Seitenschiffes kommt. So hatte die Basilika ein ganz

neues Gepräge erhalten. Nicht mehr standen ihre einzelnen Theile, die aufstrebenden, stützenden und die auflagernden, getragenen in einem starren Gegensatz, sondern ein flüssiges, architektonisches Leben liess die eine Bewegung in die andere übergehen, gab dem Ganzen eine höhere rhythmische Gliederung und bildete aus der sonst so gleichförmigen Arkadenreihe eine Anzahl von Gruppen mit kräftiger vertikaler Theilung (vgl. Fig. 160). Denn die Anlage der Quergurte hatte für die betreffenden Stützen eine Verstärkung zur Folge, die in Gestalt eines Pilastervorsprungs oder einer Halbsäule sich an den Pfeiler legte. So war ein bedeutsamer, auch künstlerisch wirkungsvoller, neuer Organismus geschaffen, dessen technische und ästhetische Vorzüge allgemeine Anerkennung und Verbreitung fanden.

Für die Detailbildung des romanischen Styles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge massgebend. Wo die Säule auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältniss gestaltet; doch gibt es im Allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Mass der einzelnen Theile, und man findet desshalb die verschiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannichfacher Variation. Die Basis hat gewöhnlich die Form der attischen, aber in der Regel fügt man ihr ein sogenanntes Eckblatt hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt. Dies Eckblatt wird in mannichfaltiger Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Thiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen. Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kanellirung, auch keine Anschwellung, höchstens eine Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es gibt aber, namentlich in der späteren überreichen Entfaltung des Styles, Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch, weit entfernt das Wesen der Säule zu charakterisiren, nur als gefällige Dekoration in bunten Bandverschlingungen, linearen Spielen oder spiralförmigen Kanelluren den Schaft umkleidet.

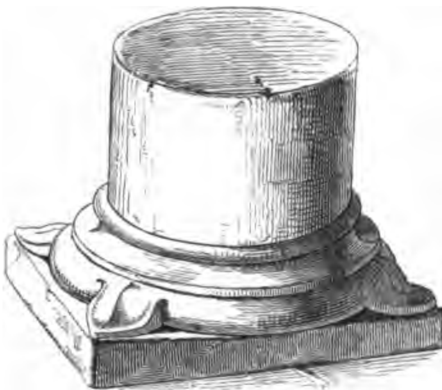


Fig. 161. Säulenbasis aus dem Dom von Parenzo.

Am wichtigsten ist die Ausbildung des **Kapitäls**, und bei ihr kommt die Lust zu mannichfaltigem, reichem Formenspiel zu besonders hoher Geltung. Anfangs suchte man sich mit einer Nachbildung des korinthischen Kapitäls zu helfen, die freilich meistens roh und missverstanden genug ausfiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntniss und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Lokalen durch die ganze Epoche des romanischen Styles herrschend blieb. Indess waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um der Sinnesweise der nordischen Völker zu entsprechen. Es wurde daher eine andere, dem romanischen Styl recht eigenthümliche Kapitälform erfunden, die auf kräftige und einfache Weise den Uebergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt. Dies ist das **kubische** oder **Würfelkapitäl** (Fig. 162). In seinem oberen Theile quadratisch, erhält es an den vier Flächen nach unten eine halbkreisförmige Begränzung, um von dort aus in die runde Form des Säulenschaftes überzugehen. Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung, oder aus einer reicheren Composition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandtheil ausmachen. Aber auch hier herrscht in der Zusammensetzung die grösste Willkür, und jede Art von Combination ist gestattet, wenn sie nur wirkt. Die Flächen des Würfelkapitäls bleiben entweder glatt oder sie werden mit kräftigen Ornamenten bedeckt, die in mannichfaltiger Weise aus Pflanzenformen, linearen Verbindungen und selbst Thier- und Menschengestalten zusammengesetzt sind. Aber auch ganze historische Darstellungen kommen an den Flächen der Kapitäle nicht selten vor.



Fig. 162. Würfelkapitäl des Doms zu Gurk.

Neben diesem Kapitäl tritt noch ein anderes, das kelchförmige, auf, das entweder einfach oder mit Ornamenten bedeckt, häufig zur Anwendung kommt (Fig. 163). Endlich gehen oft beide Formen, die kubische und die kelchartige, in einander über, wie denn überhaupt die ornamentale Durchbildung die mannichfachsten Gestaltungen mit sich bringt.

Ausser der Säule wird der **Pfeiler** vielfach, entweder ausschliesslich

oder abwechselnd mit jener gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, viereckig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuss, der meistens die Gestalt der attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt, zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Combinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben, wobei

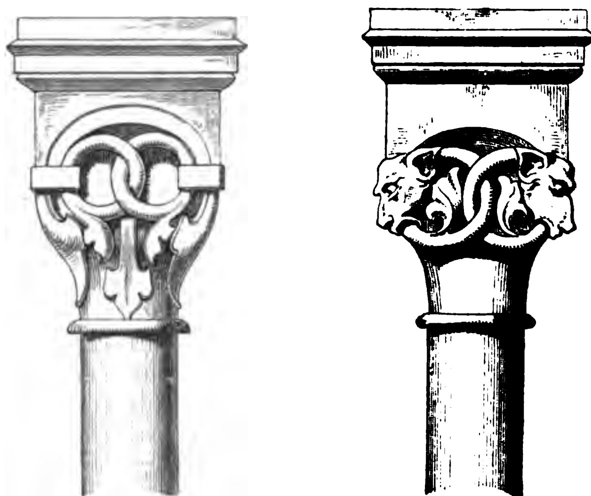


Fig. 163. Kelchkapitäle der Kirche zu Horpácz.

jedoch fast ohne Ausnahme von der rechtwinkligen Grundform ausgegangen wird. Man bringt an den Ecken eine leise Abschrägung an oder lässt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitäl und ihre Basis haben, aber durch gemeinsamen Sims und Fuss mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden. Diese reiche Gliederung, die den strengen Ernst des Pfeilers mildert, ohne doch seiner Stützfähigkeit Abbruch zu thun, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen fort, so dass deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält.

Das Aeussere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Thurmbau sich bedeutsam gipfelnd. Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Theilung der Wandflächen verwendet man schmale, pilasterartige

Streifen, sogenannte Lisenen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen, und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt wird. Dieser Bogen-

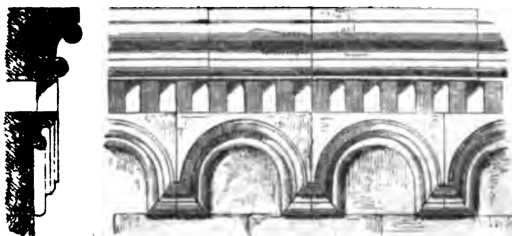


Fig. 164. Rundbogenfries der Kirche zu Wiener-Neustadt.

fries, ein untrügliches Merkmal romanischer Bauten (Fig. 164), wird in mannichfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Consolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher Profilirung. Ueber ihm schliesst sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sogenannten Stromschicht) gebildet wird (Fig. 164). Noch wirksamer ist der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen abwechselnd erhöhter und vertiefter Steine besteht, oder ein anderer verwandter Fries, der aus ähnlich abwechselnden runden Stäben zusammengesetzt ist. In gewissen Gegenden tritt dann auch wohl in antikisirender Weise, doch in selbständiger Auffassung eine Reihe von Consolen hinzu.

Während nun die ernsten geschlossenen Mauermassen nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen werden, fügt sich in manchen Gegenden an der Hauptapsis und auch wohl an anderen Haupttheilen des Baues, wie Fig. 165 zeigt, eine völlig freie, auf kleinen Säulchen ruhende Galerie hinzu, die einen Umgang um die betreffenden Theile bildet und nicht allein die Mauermasse vermindert, sondern auch dem sonst so ernsten, gemessenen Körper dieser Architektur eine lebendige, heitre Bekrönung gibt. Auch ausserdem erhalten die östlichen Theile eine reichere Behandlung, der inneren Bedeutung derselben angemessen.

Besonders wichtig ist sodann die Behandlung der Façade, für deren Composition durch die unmittelbare Verbindung eines Thurmbaues ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden

Seitenschiffe zwei Thürme, in frühester Zeit rund, bald jedoch der besseren Verbindung wegen viereckig. Sie schliessen wie mit kräftigem Rahmen den breitern, mittleren Theil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal in dasselbe mündet. Bisweilen wird das untere Geschoss in ganzer Breite ungetheilt aufgeführt und mit einem Bogenfries abgeschlossen, so dass erst über diesem die einzelnen Theile sich selbständig entfalten. Manchmal aber wird schon von unten auf durch Lisenen eine der inneren Anlage entsprechende Gliederung der Façade durchgeführt.

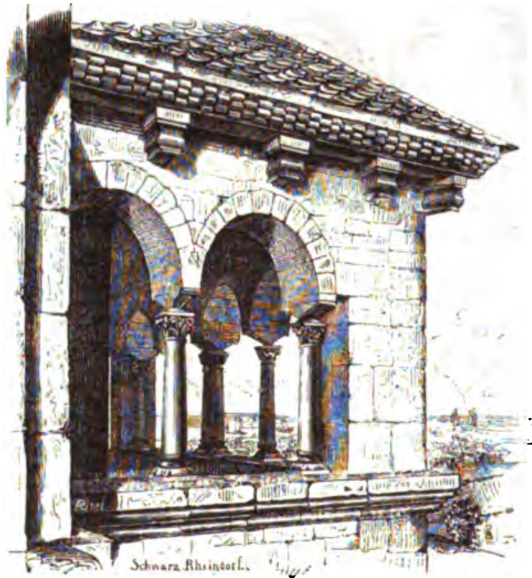


Fig. 165. Kirche zu Schwarz-Rheindorf.

Die Thürme steigen sodann in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefasst, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Die oberen Geschosse der Thürme erhalten Schallöffnungen, d. h. paarweise oder zu dreien gruppirte und durch Säulchen getheilte fensterartige Durchbrechungen der Mauer, die je weiter nach oben desto grösser und zahlreicher werden, so dass die Masse des Thurmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Häufig wird der Thurm sodann in den oberen Theilen achteckig fortgeführt und der Uebergang aus dem viereckigen Unterbau in einfachster Weise durch eine schräge Abdachung bewerkstelligt.

Den Mittelpunkt der Façade bildet das grosse Hauptportal, dessen Wände auf beiden Seiten sich von innen nach aussen erweitern und mehrfach rechtwinklig ausgeeckt sind, so dass sich Vertiefungen bilden, in

welchen einzelne schlanke Säulchen angeordnet werden. Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch durch besondere Kapitäle und Basen hervorgehoben. In ähnlicher Weise setzt sich diese Gliederung der Portalwand an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluss dient. Wo die Oeffnung des Einganges dagegen, wie meistens geschieht, mit einem horizontalen Balken geschlossen wird, bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld, auch Tympanon genannt, welches häufig mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird. An den Portalen entfaltet sich gewöhnlich die volle Pracht der Ornamentation, die mit ihren mannichfachen Mustern nicht bloss die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung oft gänzlich bedeckt. Ueber dem Portal wird manchmal ein grosses Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, wesshalb es den Namen Radfenster erhält. Den oberen Abschluss der Façade bildet entweder das hohe Dach des Mittelschiffes, das dann oft mit einem aufsteigenden Bogenfriese seine Giebellinie auszeichnet. In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannichfaltige Variationen erfahren, prägt sich ein ernst geschlossener, streng und klar gegliederter und an den entsprechenden Stellen reich entwickelter Façadenbau würdevoll und mächtig aus. Die ganze Kirchenanlage erhält in ihm einen bedeutsamen Abschluss, in welchem die Hauptformen des Innern kräftig zusammengefasst sind und die räumliche Gliederung des Baues sich deutlich ausspricht.

Gleichwohl ist mit diesen Grundzügen die Mannichfaltigkeit der Conceptionen dieses unendlich vielseitigen Styles noch nicht erschöpft. Namentlich durch lebendigere und reichlichere Anlage der Thürme erhebt sich oft die bedeutendere Abtei- oder Kathedralkirche zu grossartig prachtvoller Gruppirung. Dafür wird besonders der Umstand entscheidend, dass über der Durchschneidung von Langhaus und Querschiff oft eine Kuppel emporgeführt wird, die nach aussen meistens mit achteckigem thurmartigem Körper aus der Masse des Gebäudes aufragt, mit Lisenen und Bogenfriesen gegliedert, oft mit Säulengalerien gekrönt und mit polygonem Pyramidendach abgeschlossen. Zu diesen Kuppeln, in denen ein Anklang an byzantinische Bauweise, wenngleich in völlig selbständiger Ausprägung, nicht zu verkennen ist, treten dann oft auf beiden Seiten des Chores, oder am Ende der Nebenschiffe schlanke Thürme hinzu; manchmal wiederholt sich die Kuppel auf einem zweiten Kreuzschiff, verbindet sich ebenfalls mit zwei Thürmen, wodurch dann die ganze Anlage einen ungemein stattlichen Eindruck gewinnt. Für die Ausbildung der Thürme findet der romanische Styl dann ebenfalls ein höchst mannichfaches Gepräge, bildet das Dach, den Helm des Thurmes, sei er aus Stein oder aus Holz construirt und

im letzteren Falle mit Metall oder Schiefer gedeckt, bald schlanker, bald stumpfer, bald einfacher, bald in reicherer Gliederung, je nachdem die fortschreitende Entwicklung oder die abweichende Richtung einer lokalen Schule dabei massgebend wird. In diesem wie in jedem anderen Punkte



Fig. 166. Dom zu Worms.

macht der romanische Styl eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltungen geltend, dass nur eine Andeutung des allgemein Ueblichen gegeben werden kann, da nur aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebenskraft dieser Architektur zu gewinnen ist.

Ueber alle Glieder des Baues ergiesst sich nun eine Fülle von freier Ornamentik, die an Kapitälen, Gesimsen, Säulenbasen und selbst an den Schäften der Säulen sich zur Geltung bringt. Zunächst gehört dieselbe dem vegetativen Leben an; Ranken, Blumen und Blätter verbreiten sich an den Kapitälen und Gesimsen in reicher Pracht und grosser Mannichfaltigkeit. Doch ist das romanische Pflanzenwerk niemals bestimmten Naturformen nachgebildet, sondern gibt nur in kräftigen Zügen ein mehr stylistisches, allgemeines Gesetz zu erkennen. Meistens ist es ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sogenannten Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzetförmigen Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Neben diesem Pflanzenwerk kommt an Friesen und Gesimsen, auch besonders an Thürumfassungen häufig lineares Ornament vor, verschlungene und verknotete Bänder, Mäander, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen, Schachbrettmuster und andres dergleichen in bunter

Auswahl und meist in kräftigem, rundem Profil. Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Thier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art, theils von tief symbolischem Gehalt, theils lediglich Ausflüsse der nordischen Phantastik, und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck in einander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Dass auch hierin grosse Verschiedenheiten, je nach der Epoche, dem Lokal, dem angewandten Material zur Erscheinung kommen, dass es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft freien, eleganten Arbeiten gibt, versteht sich von selbst. Aber auch im Ganzen nimmt die romanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine, schulmässige Vollendung der römischen Antike ist verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichthum, eine unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen; der verwandten arabischen Ornamentik aber tritt die romanische mit grösserer Selbstbeherrschung der Phantasie, kräftigerer Ausprägung der Formen und verständiger Beschränkung in der Anwendung entgegen. Gerade diese energische Plastik bezeichnet einen Hauptvorzug der romanischen Architektur.



Fig. 167. Kapitäl von Conradsburg.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so werden wir vor Allem durch das frische Leben, mit welchem die germanischen Nationen das Schema der Basilika erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben, wohlthuend berührt und angezogen. Allerdings ist der Charakter des Baues noch ein hieratischer, ein priesterlich ernster, wenn auch oft zu festlicher Pracht gesteigert; aber dennoch pulst in ihm die starke selbständige Empfindung des germanischen Volkes, regt sich in seinem Gliederbau der Athem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des Organismus die Plastik sich vielfach bethätigen konnte, so wurde auch der Malerei eine grossartige Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen zu schmücken hatte. In der Apsis thront meistens in weitem, mandelförmigem, von Engeln gehaltenen Rahmen (der Mandorla), auf dem Regenbogen sitzend der Erlöser, von Weitem schon dem Eintretenden das

Buch des Lebens zeigend. An ihn schliessen sich die Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des alten Bundes. Die Gemälde wurden auf dem trockenen Bewurf ausgeführt und die Gestalten setzen sich meist in kräftigen Farben von dem blauen Grunde ab. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitäle scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mässige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit. —

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isolirtes Werk betrachtet. Das war es aber nicht, vielmehr nur ein Theil, wenngleich der wichtigste, gefeiertste, eines grossen Ganzen, das sich in mannichfaltiger Gruppirung entwickelte. Die Kirchen waren meistens mit klösterlichen Stiftungen verbunden, deren umfangreiche Gebäude sich an dieselben entweder nördlich oder südlich anschlossen. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang, eine gewölbte Halle, die einen ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet. An ihn schliesst sich sodann ein Kapitelsaal für die Berathungen, ein Refectorium oder Speisesaal, sowie die mannichfachen anderen Räume, die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde aber mit Mauern und Thürmen festungsartig umzogen und gab sich schon von Weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen.

Aber auch eigentlich kirchliche Bauten finden sich vielfach in dieser Epoche, die von dem Basilikenschema abweichen und eine polygone oder kreisförmige Anlage befolgen. Dies sind namentlich bei den Kathedralen die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine centrale Anlage beliebt wurde; ferner die Heiligegrabkirchen oder Todtenkapellen auf den Kirchhöfen (die sogenannten Karner), und endlich finden sich auch sonst wohl abweichende, dem Centralschema sich zuneigende Kirchenbauten. Sind dieselben ohne Umgänge, so pflegt eine reichere Nischenanlage, nach innen oder nach aussen tretend (Fig. 168), eine mannichfaltigere Raumentwicklung zu gewähren; ist aber durch eine oder zwei Kreise von Stützen eine Gliederung des Raumes geboten (Fig. 169), so bildet sich nach Analogie der Basiliken ein höheres Mittelschiff, welches von niedrigen Seitenschiffen als Umgängen umzogen wird. Sodann finden sich bisweilen, namentlich auf Burgen, Doppelkapellen, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Oeffnung im Fussboden der oberen mit einander in Verbindung stehen, und von denen die untere als Grabkapelle zu dienen bestimmt war.[1] Solche Anlagen sieht man noch

[1] Vgl. *W. Weingärtner*, System des christlichen Thurmbaues, Göttingen 1860.

u. a. auf den Burgen zu Nürnberg, Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut, und in der Klosterkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

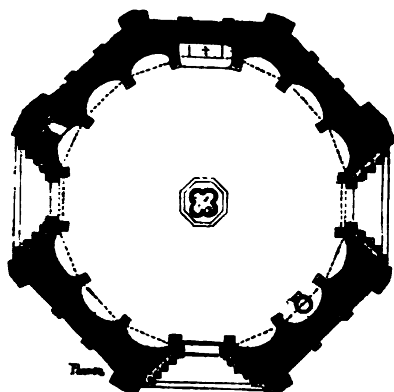


Fig. 168. Baptisterium zu Parma.

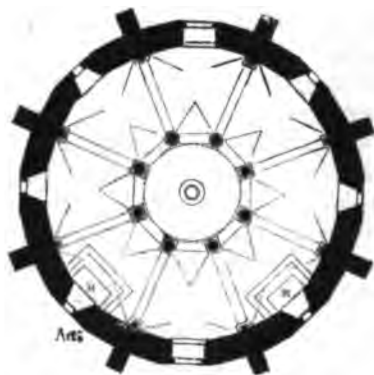


Fig. 169. Baptisterium zu Asti.

Was endlich die Profanarchitektur betrifft, so ist sie namentlich an Schlossbauten bisweilen stattlich vertreten, wo die ernste Massenhaftigkeit der Anlage, die angemessene Gliederung durch Lisenen und Bogenfriese, sowie bisweilen durch Galerien, die sich auf schlanken Säulchen öffnen, einen ansprechenden Eindruck gewährt. So z. B. an den älteren Theilen der Wartburg. Die bürgerliche Architektur ist nur ausnahmsweise in dieser Epoche schon zu monumentaler, künstlerischer Ausprägung gelangt.

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die wir als Merkmal mittelalterlicher Kunst bereits hervorhoben, brachte im romanischen Styl gegen den Ausgang seiner letzten Blüthezeit eine merkwürdige Bewegung hervor, die den strengen, reinen Charakter dieser Architektur allerdings trübte, mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen aufnahm, aber gleichwohl am Grundprinzip romanischer Bauweise festhielt und sogar derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gab, deren dieselbe fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Styl und die Gothik gestellt ist, den Uebergangsstyl. Seine Herrschaft beschränkt sich aber auf den Zeitabschnitt von 1175—1250,

obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein gültig sind, und auch diese Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden in Form und Wesen gestaltet.

Hervorgegangen war sie aus dem gesteigerten Bedürfniss nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde des Daseins. Das äussere Leben war überall mehr und mehr dem strengen klösterlichen Bann entwachsen. Das Ritterthum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichthum zu fühlen. Der Handel führte grosse Schätze und die Anschauungen fremder Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Orients bekannt; man sah dort schlanke, heitre, farbenprächtige Werke, kecke, pikante Formen, kühne Combinationen, und das Alles musste auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. Sofort sieht man nun orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes eindringen, unter ihnen am meisten den Spitzbogen, die Kleeblattbögen; aber selbst jene phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnirten Bogens wagen sich, wenngleich vereinzelter, hervor. Indem der abendländische Geist jene spielenden Elemente einer kecken, dekorativen Kunst aufnahm, gab er ihnen jedoch allmählich einen anderen, einen neuen, tieferen Gehalt. Nach den ersten schüchternen Versuchen sie einzubürgern wies er ihnen eine feste Stelle in seinem architektonischen System an und legte ihnen das Gesetz eines höheren Organismus auf. Den Kleeblattbogen findet man an Portalen, an Galerien, Kreuzgangfenstern, und besonders reich und prachtvoll ausgebildet an den Gesimsen, wo früher der einfache Rundbogenfries herrschte. Aber auch dieser selbst wird noch häufig neben der neueren Form angewendet, dann jedoch in so reicher Profilirung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, dass er hinter jenem nicht zurückbleibt (Fig. 170).

Ungleich wichtiger noch wurde für die neue Stylentwicklung der Spitzbogen. Auch er sollte zunächst nur einer schlankeren, freieren Entfaltung, einer mannichfacheren Abwechselung genügen. So wurde er denn an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst an den Gewölben in Anwendung gebracht. Aber auch hier ist eine consequente Durchführung der neuen Form keineswegs beabsichtigt; vielmehr wechselt sie vielfach mit dem Rundbogen ab, und namentlich hält man bei Fenstern und Portalen noch lange am Rundbogen fest, während Arkaden und Gewölbe den Spitzbogen zeigen. Diese Aufnahme des Spitzbogens in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Eintheilung derselben bedurfte. Man kam daher bisweilen dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und das Lang-

haus mit schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann für sich wieder ein rascheres Pulsiren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygon gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.

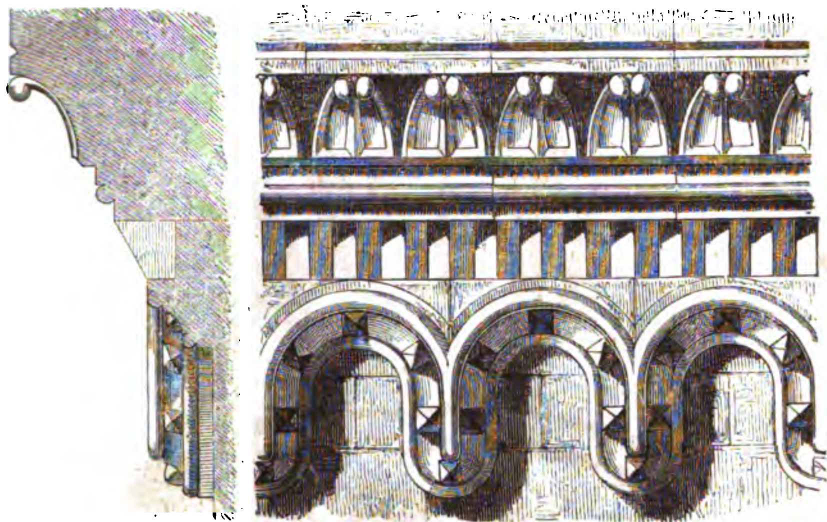


Fig. 170. Bogenfries von der Kirche zu Trebitsch.

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung gestrebt. An den Gewölben gibt sich dies darin zu erkennen, dass die Quergurte ein complicirteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischen liegenden Ecken. Ferner werden die Kanten der Gewölbe mit rund profilirten Kreuzrippen ausgestattet, so dass die grossen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markirte Eintheilung zeigen. Noch lebendiger und vielseitiger gestaltet sich oft die Profilirung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. Indess geht die eigentlich normale, der neu ausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffpfeilers auf eine regelmässige Kreuzanlage aus, so dass den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuzrippen kleinere Ecksäulen entsprechen. Ueberhaupt werden in verschwenderischer Weise schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken, oder in den Arkaden der Kreuzgänge, ein-

zeln, paarweise oder zu mehreren verbunden, als Stützen der Bögen gebraucht, so dass daraus eine ungemein lebendige Wirkung sich ergibt. Namentlich in den Kreuzgängen führt dies oft zu glänzender Entfaltung der Architektur, zumal sich damit eine vollkommen durchgeführte Gliederung der Wände verbindet. Aber auch in den grossen kirchlichen Gebäuden bringt die feinere Ausbildung der Pfeiler und die kräftigere Theilung der Gewölbe eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutend abweicht.

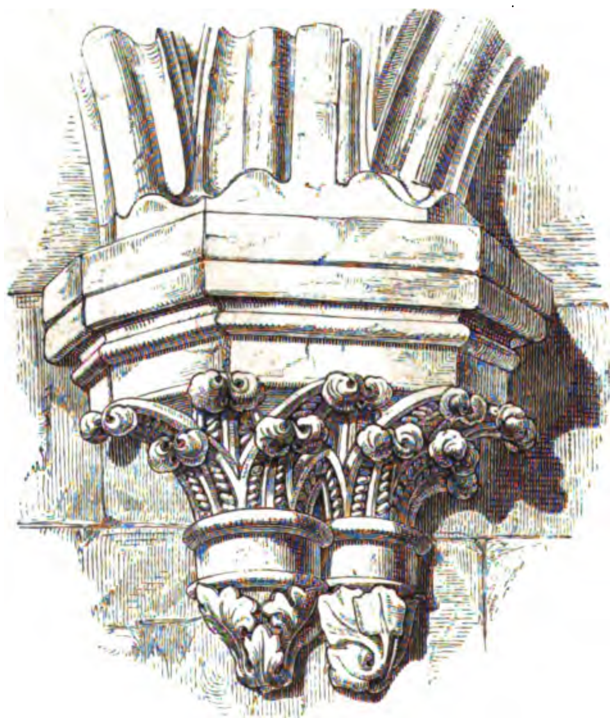


Fig. 171. Kapitäle von Heiligenkreuz.

Das Streben nach kräftigerer Wirkung, das wir in den Hauptzügen der Architektur schon erkannten, durchdringt nun auch alle Details und bringt besonders in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik eine glänzende Durchführung mit sich. An Säulenbasen, Deckplatten und Gesimsen wird durch tiefe Auskehlung und Unterschneidung, sowie durch scharfes Vorspringen der vielfach gehäuften Glieder eine schlagende, auf lebendige Contraste ausgehende Wirkung erzielt. An den

Kapitälen wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit einem glänzenden Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks, namentlich aber mit knospenartigen, an langen Stengeln sitzenden Blättern ausgestattet (Fig. 171). Häufig verkröpft sich auch die Säule, oder das Säulenpaar, ja der ganze Pfeiler, und erhält dicht unter dem Kapitäl, wie dieselbe Figur zeigt, einen consolenartigen, mit Laubwerk geschmückten



Fig. 172. Portal zu Heilsbronn.

Abschluss. Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, der von ausgekehlten und kräftig vorquellenden Gliedern gebildet wird. So finden sich auch an den Gewölbrippen oft tellerartige Schilde angebracht.

Endlich bleibt noch zu bemerken, dass auch die Fenster an der allgemeinen Entwicklung theilnehmen. Die Richtung nach dem Freieren, Schlankeren macht sich an ihnen dadurch geltend, dass sie, mag man sie nun rund oder spitzbogig schliessen, weiter und länger gebildet werden,

und dass sie öfter zu zweien oder dreien in eine Gruppe zusammentreten, auch wohl sich mit einem kleinen Rundfenster verbinden. Das Streben nach lebendiger Gruppirung, lichter Wirkung und möglichster Durchbrechung der Flächen spricht sich darin aus. Zudem bringt der rastlos nach Neuem suchende Sinn manche andere Fensterformen, runde, mit Halbkreisen umfasste, halbrunde, lilien- und fächerförmige hervor, und das Radfenster erhält eine glänzendere Entfaltung. Einen wichtigen Theil an der lebendigeren Gliederung der Wände haben sodann auch die zahlreichen Nischen, die gewöhnlich von einer Säulenstellung mit Blendbögen umgeben, vielfach angeordnet und namentlich für die Chorapsiden verwendet werden. Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den Portalen, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt- und selbst im Spitzbogen gebildet, deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitälen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen (Fig. 172).

Aus diesen Elementen bildet sich die letzte Entwicklungsstufe des romanischen Styles bisweilen in einer Schönheit, die denselben erst zu seiner wahrhaft freien, edlen Blüthe gelangen lässt, manchmal aber auch mit phantastischen, bunten, willkürlichen Motiven schillernd und mehr zu dekorativem Spiel als zur Harmonie einer organischen Durchbildung sich erhebend, immer aber ein Beweis von der fast unerschöpflichen Triebkraft, vermöge deren der romanische Styl innerhalb seines scheinbar so strengen Gesetzes eine unendliche Fülle individueller Gestaltungen, bestimmt und lebendig ausgeprägter Einzelrichtungen hervorbringt.

b. Die äussere Verbreitung.

Deutschland.[1]

Wenn wir die Uebersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Styles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Zunächst knüpft sich die neue, selbständige Entwicklung des Basilikenbaues an den Aufschwung, den gerade in Deutschland unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das ganze Leben nahm; sodann hat in Deutschland die Entwicklung der Basilika am meisten zu jener klaren, consequenten Form geführt, welche bei scharfer Ausprägung eines selbständigen Sinnes, sich doch fast völlig von einseitigen, phantastischen und übertriebenen Richtungen frei hält; endlich ist der romanische Styl so allgemein, so lange, so mit unverkennbarer Vorliebe in Deutsch-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 45 u. 46.

land gepflegt worden, dass er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei Unterschiede finden sich zwar auch hier, bedingt durch die kleineren lokalen Gruppen, durch den allmählichen Fortschritt in der Entwicklung, endlich durch die verschiedene Beschaffenheit des Materiales: dennoch bleibt eine gewisse Uebereinstimmung in der gesammten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

Flachgedeckte Basiliken von grosser Strenge und Einfachheit der Behandlung finden sich namentlich in den sächsischen Gegenden,[1] welche als ächt deutsche Provinzen am reinsten und schärfsten in allen Kulturbeziehungen hervortreten. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer grösseren Nische, im Schiff sodann meistens einen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Thürme. Ueberaus alterthümlich und streng erscheint die Kirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und vermuthlich mit gewissen Veränderungen noch von dem ersten Bau herrührend. Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, letztere mit unbehilflich antikisirenden Kapitälen; am Westbau sind die beiden runden Thürme, und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswerth, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Freier und edler gestalten sich die antiken Reminiscenzen in den Details der Schlosskirche zu Quedlinburg, wo je zwei Säulen auf einen Arkadenpfeiler folgen und eine ausgedehnte Krypta sich unter Chor und Querschiff hinzieht. Die ganze Art der Durchführung zeugt hier von der bereits fest entwickelten Stylform des ablaufenden 11. Jahrhunderts. Eine vollständige Säulenbasilika des entwickelten, aber doch noch strengen romanischen Styls ist die 1105 begonnene Klosterkirche zu Paulinzelle, mit ihren herrlichen Säulen, ihren hohen, zum Theil zerstörten Mauern und der prächtigen, später hinzugefügten Vorhalle eine der schönsten Ruinen mitten im Thüringer Walde. Glänzende Werke verwandter Art, aber schon in der ornamentistischen Pracht der vollendeten Blüthezeit, weist Hildesheim zunächst in seinem Dom, dann besonders in der Godehardskirche vom Jahr 1146 auf, von der wir den Grundriss auf S. 282 gaben. Hier ist dem Chor ein Umgang mit Apsiden zugefügt, auf der Vierung ein achteckiger Thurm errichtet, der mit den beiden Westthürmen eine bedeutende, malerisch wirksame Gruppe bildet. Noch grossartiger entfaltet sich die Räumlichkeit an der Michaelskirche daselbst (Grundriss auf S. 283). Hier sind zwei vollständige Chöre mit

[1] Hauptwerk *L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Leipzig 1835—52. *F. Kugler* und *E. F. Ranke*, die Schlosskirche zu Quedlinburg etc. Berlin 1838, und neuerdings in Kugler's Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. I. Stuttgart 1853. — *H. W. Mithoff*, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Fol. Hannover. — *C. Schiller*, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs etc. 8. Braunschweig 1852.

Querschiffen, Apsiden und der eine wieder mit Umgang angeordnet, sodann auf beiden Vierungen stattliche Thürme errichtet, zu denen an den Giebelseiten der Querflügel noch achteckige Treppenthürme kamen, so dass die Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande sechs Thürme besass. Der ersten Anlage vom Jahr 1033, der im Wesentlichen die ganze grossartige Anordnung zugeschrieben werden muss, folgte im Jahr 1186 eine glänzende Erneuerung, welcher die prächtige dekorative Ausstattung angehört. Reiche, mannichfach ornamentirte Kapitäle, elegante Verzierungen der Arkadenleibungen, statuarischer Schmuck über den Kapitälen in den Seitenschiffen, sowie an den Chorschranken, endlich eine prächtig gemalte Holzdecke im Mittelschiff, zeugen noch jetzt von dem Glanz dieser grossartigen Basilika (Fig. 173).

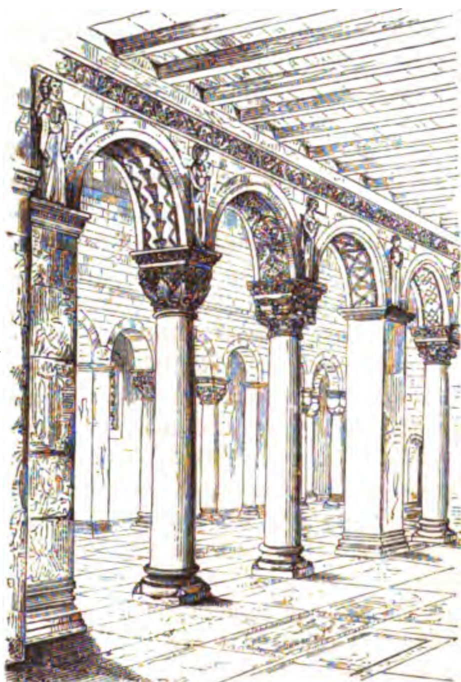


Fig. 173. Michaelskirche von Hildesheim.

Am Rhein [1] ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die von Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine. Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitälen trennten das gegen 40 Fuss breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen; die Westfaçade mit einem Atrium versehen. Wie sich um diese Zeit ernst und ausdrucksvoll, in ruhigen Massen und klarer, einfacher Gliederung das Aeussere der Bauten gestaltete, erkennt man an dem Westbau des Doms zu Trier, der durch Erzbischof Poppo umgebaut und 1047 beendet wurde. — In Hessen gehört die seit 1037 erbaute Klosterkirche zu Hersfeld zu den mächtigsten Säulenbasiliken Deutschlands; in den schwäbisch-alemannischen Gegenden [2]

[1] *Geier* und *Görz*, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Fol. Frankfurt a. M. 1846. — *Boisserée*, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. Fol. München 1833. — *G. Moller*, Denkmäler deutscher Baukunst. Fol. Darmstadt 1821, fortgesetzt von *Gladbach*. — *C. W. Schmidt*, Baudenkmale von Trier.

[2] *Heideloff* und *Müller*, schwäbische Denkmäler, fortgesetzt von *Leibnitz*. Stuttgart.

haben sich Säulenbasiliken in den Kirchen zu Hirschau, vom Jahr 1071, Schwarzach, Faurndau, dem Dom zu Constanz, dem Münster zu

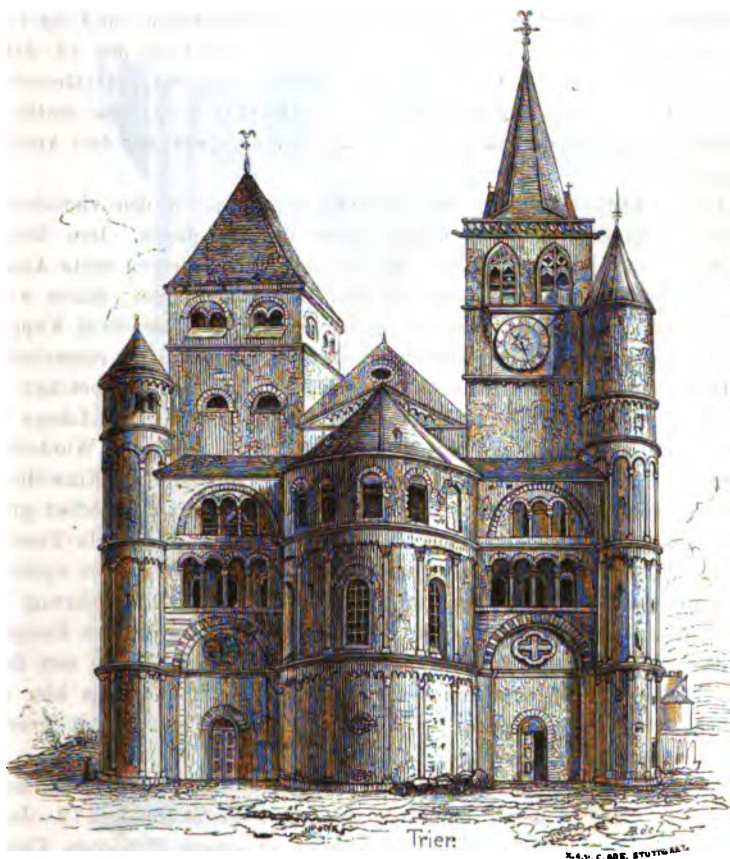


Fig. 174. Dom zu Trier. Westseite.

Schaffhausen u. s. w. erhalten. Für Franken und Baiern [1] stehen als grossartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Aenderungen in ihren alten Theilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in einem strengen Classicismus behandelten Bauten in Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das Uebrige von S. Emmeran, sowie

[1] *J. Sighart*, Gesch. d. bild. Künste im Königr. Baiern. München 1862.

die Kirchen des Obermünsters und des durch sein phantastisches Portal bemerkenswerthen Schottenklosters S. Jakob. — In den österreichischen Ländern [1] zeigt sich der einfache Basilikenstyl an S. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu Gurk, einer einfach würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen hundertsäuligen Marmorkrypta (Grundriss auf S. 282), ferner in Ungarn der Dom zu Fünfkirchen, eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich der vorigen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Den Reigen eröffnet hier der Dom zu Mainz, ein mächtiger Bau, dessen erste Anlage als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika, mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Thürmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Grandiosität übertrifft. Fünfzig Fuss beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes, und 415 Fuss im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande vom Jahr 1081 fand eine Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war. Der Eindruck ist bei aller Einfachheit ein höchst grandioser, das Verhältniss ein ungemein schlankes, die aufstrebende Tendenz energisch betont. Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores sammt Querschiff enthält eins der glänzendsten Beispiele der Uebergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Theile mit ihrer Apsis, den beiden Portalen und den beiden Rundthürmen, welche hier den Bau flankiren, auf ein früheres Werk des 11. Jahrhunderts mit grosser Wahrscheinlichkeit zurückführen.

Ein so ausgezeichnetes Beispiel konnte nicht ohne Nachahmung bleiben, und so finden wir denn bereits gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts den benachbarten Dom zu Speier in einem ähnlichen Umbau seiner alten Anlage begriffen. Dies herrliche Gebäude, nicht minder erhaben und gewaltig als sein Mainzer Rivale, ist eins der schicksalvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Grösse und der Schmach Deutschlands. Von König Konrad II. an demselben Tage mit der oben erwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnissstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine

[1] *G. Heider*, *R. v. Eitelberger* und *Hieser*, mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1856 ff. I. u. II. Bd. — Jahrbuch der k. k. Central-Commission etc. Wien 1856 ff. — Mittheilungen der k. k. Central-Commission, redigirt von *K. Weiss*. Jahrgang 1856 ff. — Aeltere Publikationen von *E. Fürst Lichnowsky*, sowie von *Ernst* und *Oescher* blieben unvollendet.

unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugniss ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter den folgenden Kaisern wurde an der Vollendung des gewaltigen Baues, der bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss eine innere Gesammtlänge von 418 Fuss misst, fast während des ganzen



Fig. 175. Innere Ansicht des Doms zu Speier.

Jahrhunderts fortgearbeitet; sodann aber erhielt er nach einem Brande von 1137 oder nach einem anderen von 1159 seine Wölbung. Dieselbe befolgt das in Mainz angegebene System, gibt jedoch den Formen eine lebendigere Wirkung, einen kraftvolleren Ausdruck. Das Aeussere ist dem Inneren entsprechend grossartig ausgebildet, namentlich zieht eine zierliche Galerie sich um alle Hauptheile des Baues hin, und auch in der Anordnung von mächtigen Kuppeln und Thürmen ist dem malerischen

Prinzip rheinischer Bauweise durch wirksame Gruppirung bedeutender Massen genügt. Als im J. 1689 Louis XIV. die Pfalz verwüsten liess, musste die alte Kaisergruft und der herrliche Dom die mordbrennerische Wuth der französischen Banden büssen, und fast ein Jahrhundert lang stand der Bau der deutschen Kaiser verödet und zerstört, bis im Jahr 1772 eine Wiederherstellung begann, die namentlich die westliche Kaiserhalle in den prunkvollen Formen der damaligen Zeit umgestaltete. In unsern Tagen hat König Ludwig von Baiern den Dom wiederherstellen und mit Fresken ausmalen lassen, und auch die Kaiserhalle hat eine stylgemässe Erneuerung erfahren.

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom zu Worms zu nennen, ebenfalls seiner grossartigen Anlage nach in den Hauptteilen wohl aus früherer Epoche stammend, aber im Laufe des 12. Jahrhunderts umgebaut und 1181 geweiht. Gesammtform und Ausbildung des Einzelnen weisen in ihren Hauptzügen bald auf den Mainzer, bald auf den Speirer Nachbar hin. Für das Aeussere ist wieder die Anlage doppelter Chöre mit zwei Kuppeln und vier runden Treppenthürmen bezeichnend. Namentlich die westlichen Theile sind im glänzenden Uebergangsstyl durchgeführt. (Eine Abbildung des Aeusseren auf S. 292).

Weiter rheinabwärts finden wir in der kleineren, aber nicht minder edel ausgebildeten und reich entwickelten Abteikirche Laach, die im Jahr 1156 vollendet wurde, einen Gewölbebau von verwandtem Charakter, nur dass die quadratische Eintheilung des Grundrisses aufgegeben ist. Nach aussen erhält die Kirche durch sechs Thürme von verschiedener Form und Grösse eine ungemein malerische Wirkung. Als sehr originelle Anlage ist sodann die Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn zu nennen,[1] ein kleiner, zierlicher Centralbau, der später verlängert wurde, ausserdem als Doppelkirche bemerkenswerth und aussen durch eine ringsum führende Galerie malerisch wirkend (vgl. die Abbildung auf S. 290).

In wesentlich verschiedener, aber ebenfalls in künstlerisch bedeutsamer Weise entwickelt das alte Köln seinen Kirchenbau. Eins der frühesten und wichtigsten Denkmäler ist die Kirche S. Maria im Capitol, von der eine Weihung durch Papst Leo IX. im Jahr 1049 berichtet wird. Dieser Epoche gehört im Wesentlichen der Kern des noch jetzt vorhandenen Baues an, nur die Ueberwölbung des Mittelschiffes und die oberen Theile im Chor und den Kreuzarmen zeigen die Formen des 13. Jahrhunderts. Der Bau ist von origineller Disposition. Der Chor und die beiden Kreuzarme sind im Halbkreis geschlossen, aber vollständig von niedrigen Umgängen umzogen, die von dem höheren Hauptraum durch Säulen getrennt werden. Die Kreuzgewölbe dieser Umgänge, die grossen, verschieden construirten Wölbungen der mittleren Räume gewähren einen überraschenden

[1] *A. Simons*, die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.

Beweis von der Sicherheit, mit der man damals schon in Köln diese Technik zu verwenden wusste. Die Wirkung des Inneren, namentlich durch die centralisirende Anlage der östlichen Theile getragen, ist eine ernste, feierliche, und dabei lebendig malerische. — Die centralisirende Behandlung der Chorpartie fand nun im Laufe des 12. Jahrhunderts an zwei anderen Kirchen Kölns eine weitere Ausbildung und schärfere Betonung; an S. Aposteln und Gross S. Martin. Beide schliessen die Kreuzarme enger zusammen, lassen den Umgang fort und bewirken dadurch eine concentrirtere Planform. Beide gliedern, durchbrechen und erleichtern die Mauern durch Wandnischen, Triforien und Galerieen, beide lassen auch dem Aeusseren die erdenklich glänzendste Ausstattung zu Theil werden. Aber während in S. Aposteln der Mittelbau des Querschiffes eine breite achteckige Kuppel mit flankirenden schlanken Treppenthürmchen erhält, steigt bei Gross S. Martin (Fig. 176) auf dem Kreuzesmittel ein gewaltiger viereckiger Thurm empor, auf dessen Ecken vier schlanke Thürme vortreten. — Andre Bauwerke Kölns tragen schon entschiedener das Gepräge der Uebergangsepoche, namentlich in der Vermischung des Spitzbogens und Rundbogens und in anderen freieren Detailformen. Das interessanteste unter ihnen ist die Kirche S. Gereon, die in dieser Zeit (1212—1227) zu ihrem lang vorgestreckten, über einer Krypta erhöhten und mit zwei Thürmen flankirten Chor ein neues Schiff in Gestalt eines Zehnecks erhielt. Diese ungewöhnliche Form, offenbar durch Beibehaltung eines alten Rundbaues entstanden, entfaltet sich mit einem Kranz halbkreisförmiger Kapellen und einer darüber liegenden Empore ganz im Geiste der bereits erwähnten Kölner Bauten dieser Epoche. Dagegen kündigt sich in den gegliederten Spitzbogenfenstern, sowie den noch einfach massigen Strebebogen und Pfeilern der Charakter einer neuen Kunst — der gothischen — an.



Fig. 176. Gross S. Martin zu Köln.

Die weitere Umgebung Kölns ist reich an Denkmalen namentlich der Schlussepoche des Romanismus. Eine der originellsten Compositionen und dabei eine der grossartigsten unter ihnen war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldthal des Siebengebirges noch jetzt als malerische Ruine liegende Abteikirche Heisterbach, 1233 vollendet, eine Cisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch jetzt erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgränzte, und an den sich, in der Dicke der Mauern liegend, ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloss. So stellte sich der Bau nach Aussen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und consequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloss sich dem imposanten Chore an. — Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder grossartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, das mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Thürmen sich auch nach aussen stattlich gliedert.

Endlich lässt sich diese Richtung des romanischen Styls auch am Mittelrhein in bedeutenden Werken nachweisen. So an der Pfarrkirche zu Gelnhausen, deren einfaches flachgedecktes Langhaus in dieser Zeit einen eleganten Chorbau mit drei schlanken Thürmen und zierlich durchbrochenen Galerieen erhielt; vorzüglich aber am Dom zu Limburg a. d. Lahn, der um 1235 eingeweiht, den rheinischen Uebergangsstyl in glanzvoller Weise vertritt. Bei nur mässigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 165 Fuss, die Breite des Mittelschiffs 25 Fuss — ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert, durch Emporen und Triforien im Langhaus und im Chor (der obendrein durch einen vollständigen Umgang sich freier entfaltet) und das Aeussere durch zwei mächtige Westthürme, einen stattlichen Kuppelthurm auf dem Kreuzschiff und vier schlanke Treppenthürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich entfaltet, dass der rheinische Styl hier seinen prunkvollsten Ausdruck findet.

In ungleich strengerer Weise und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen [1] und sächsischen Gegenden auf. Man begnügt sich hier mit dem einfachen Ausdruck des Nothwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am Dom zu Soest tritt die Wölbung noch

[1] *W. Lübke*, die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flach gedeckten Langhause hinzu, und eine ebenfalls der Schlussepoche angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem Thurmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung. Die Uebergangsepoche ist durch den Umbau des

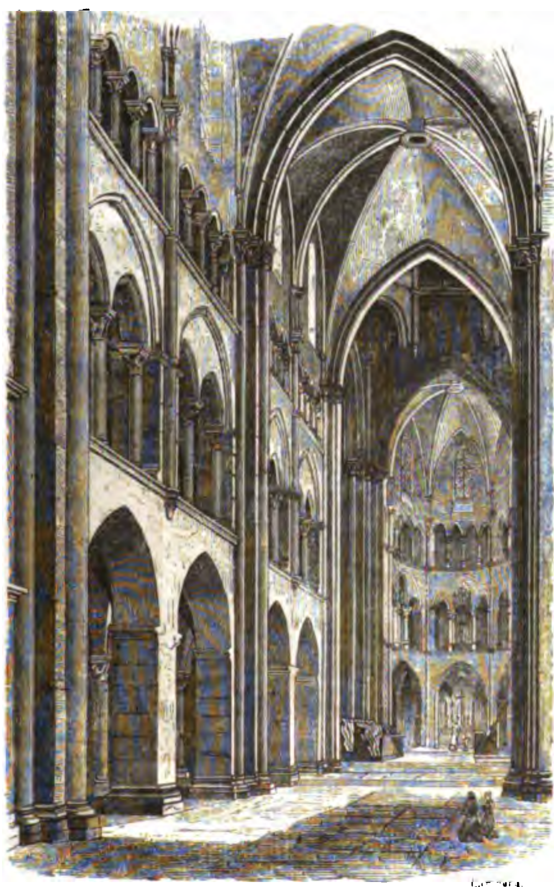


Fig. 177. Dom zu Limburg. Innenansicht.

Domes zu **Osnabrück**, und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu **Münster**, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne Gewölbe, doppelte Querschiffe, und ein Umgang um den polygonen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Grossartigkeit.

An anderen Kirchen Westfalens wird ein ganz neues construktives

System aufgenommen, indem die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das letztere also seine Oberwand und die selbständige Beleuchtung verliert, und das Ganze einen hallenartigen Charakter annimmt. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und elegantesten die Kirche zu Methler, beide letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden [1] tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahr 1171

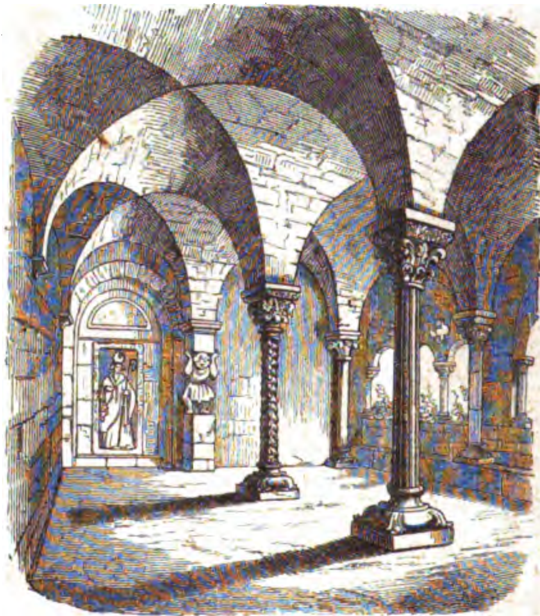


Fig. 178. Kreuzgang zu Königslutter.

auf, ausserdem durch eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von grossem Interesse. An der benachbarten Kirche zu Königslutter, die einen der reichsten Kreuzgänge und zwar mit höchst seltener zweischiffiger Anlage hat, sind wenigstens die östlichen Theile schon ursprünglich mit Gewölben versehen. Den Uebergangsstyl in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von maassvollen Verhältnissen,

[1] Vgl. das oben S. 301 citirte Werk von *Puttrich*.

mit zwei Chören und vier Thürmen, ausserdem durch einen prächtigen romanischen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung erhebt sich hier zu hoher Anmuth und feinem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der romanische Uebergangsstyl Deutschlands in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg, in welchem die Vorzüge der rheinischen und der sächsischen Schule sich zu vollendeter Schönheit ver-

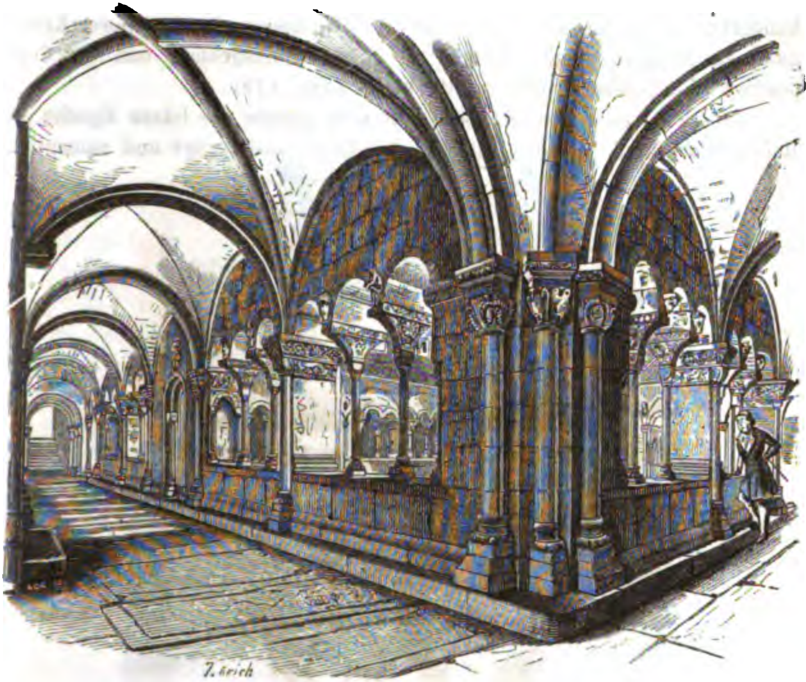


Fig. 179. Kreuzgang im Grossmünster zu Zürich.

schmelzen. Die Anlage ist höchst grossartig, die Verhältnisse breit und mächtig, dabei von edler Freiheit und Schlankheit im Aufstreben. Auch hier finden wir zwei stattliche Chöre, jeden durch ein Paar prächtiger Thürme flankirt, der westliche ausserdem durch ein weites Querschiff ausgezeichnet. Die klare Gliederung, die reinen Verhältnisse, der kühne Aufbau, der reiche Schmuck, dessen edle Formenfülle sich an Gesimsen und Portalen zum Ausdruck heitrer würdiger Pracht steigert, geben diesem Werke eine der ersten Stellen unter allen Bauschöpfungen des Mittelalters.

Unter den gewölbten Bauten des südlichen Deutschlands und der deutschen Schweiz ist zunächst als einfach romanischer Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Baiern, sodann der Dom von Freising (1160

bis 1205) zu nennen, letzterer durch eine Krypta ausgezeichnet, in welcher die Phantastik dieser süddeutschen Schulen sich zu reicher ornamentaler Wirkung entfaltet. Als bedeutendes Werk der Uebergangsepoche steht das Münster zu Basel da, freilich in gothischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert. Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Grossmünster in Zürich, dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Composition phantastischer Ornamentik bietet (Fig. 179).

Ueberaus reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern [1] ausgeprägt und namentlich

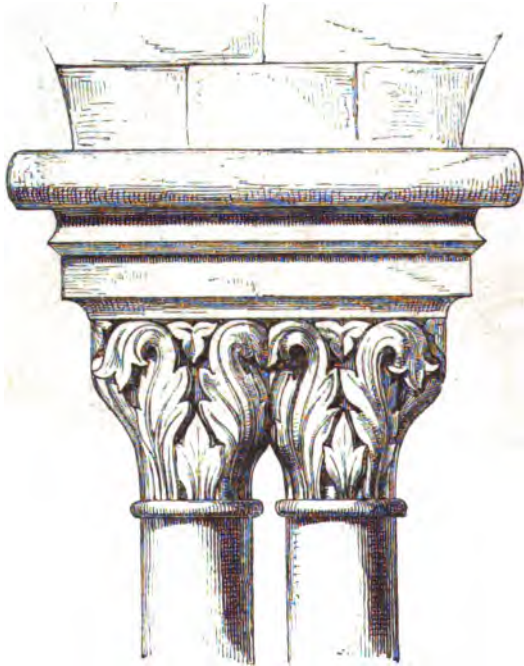


Fig. 180. Kreuzgang zu Zwetl. Details.

in der ornamentalen Durchbildung einen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt, die den Hauptwerken dieser Gruppe eine Stellung neben dem Schönsten, was der romanische Styl hervorgebracht hat, anweisen. — In Wien zählt die Façade der Stephanskirche mit der reichen »Riesen-

[1] Vgl. die Literatur auf S. 304.

pforte,« sowie der edle Schiffbau der Michaelskirche hieher. Ein bedeutendes Denkmal noch streng, aber consequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Cisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals umgebaut und erweitert. Völlig dem Uebergangsstyl gehört eine andre ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage

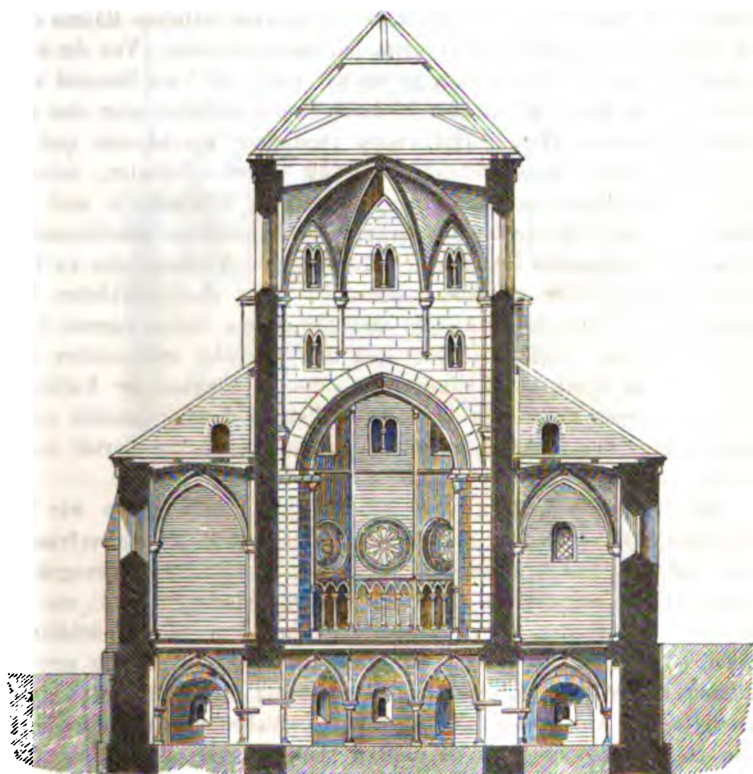


Fig. 181. Kirche zu Trebitsch. Querdurchschnitt.

mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist, und deren Chor einen grossartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche, ist der des Cisterzienserstiftes Zwetl, von dessen eleganten Details Fig. 180 eine Anschauung gibt. — Sodann sind in neuester Zeit zwei Klosterkirchen Mährens bekannt

gemacht worden, die dem glanzvollen Architekturbilde der österreichischen Länder einige neue Züge hinzufügen. Die Benediktinerabtei Trebitsch hat eine Kirche, in welcher der Uebergangsstyl durch originelle Conceptionen überraschende Wirkungen hervorgebracht hat. Der Spitzbogen ist an Arkaden und Wölbungen consequent durchgeführt (Fig. 181), nur an Fenstern und Portalen theilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. In besondrer Weise sind die Wölbungen des Chors, sowie einer westlichen Vorhalle mit Empore polygon gestaltet, die ganzen östlichen Räume ausserdem durch eine ausgedehnte Kryptenanlage ausgezeichnet. Von der überaus reichen, ja üppigen Ornamentik gaben wir auf S. 297 ein Beispiel in dem Bogenfries der Hauptapsis. Den höchsten Prunk entfaltet aber das an der Nordseite liegende Hauptportal, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, aber mit seinen 16 Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament reich bedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschliessend. — Ein andres mährisches Denkmal, die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durchgebildeten Uebergangsstyl, bei einfacherer Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichthum der fein stylisirten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes jenes Trebitscher Portal noch bei Weitem übertrifft.

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Styl verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transsylvanischen Alpen hat ihm eine Gränzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche St. Ják, ein durchgeführter Gewölbebau der Uebergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal (Fig. 182) mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch und Tischnowitz an Reichthum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg, durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch maassvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird.

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1] Lange Zeit, nachdem das westliche, südliche

[1] *F. v. Quast*, zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1850. — *F. Adler*, mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuss. Staates. Fol. Berlin 1859 ff. — *Strack* und *Meyerheim*, Denkmäler der Altmark. Berlin 1833. (Text von F. Kugler.) — *A. v. Minutoli*, Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den brandenburgischen Marken. Berlin 1836. — *F. Kugler*, Pommer'sche Kunstgeschichte, in den Kleinen Schriften Bd. I. Stuttgart 1853.

und mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slavischen Stämmen bewohnten Gegenden feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christenthum auch in diesen Gebieten

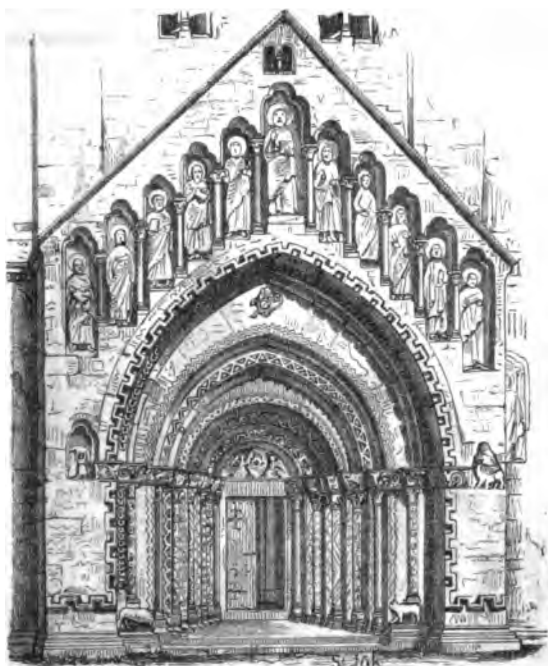


Fig. 182. Portal von St. Ják.

dauernd zu befestigen und durch deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Styles maassgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so musste man zu einem Surrogat greifen, das nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf die Umprägung der charakteristischen Formen bleiben konnte. Zuerst versuchte man die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, unerfreuliche Resultate, und so begann man nun, Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. Da diese Backsteine aber nur in mässiger Grösse gebrannt werden konnten, so

wurde dadurch jedes bedeutendere, kräftigere Ausladen der Glieder gehindert, und der Trieb nach künstlerischer Ausprägung mehr auf ein Flächenornament gelenkt, wobei dann manchmal durch farbig glasirte Steine ein malerischer Wechsel erzeugt wurde. Im Aeusseren und im Inneren blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machten kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentones einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für die Detailbildung ergab sich



Fig. 183. Klosterkirche zu Jerichow.

manche Umgestaltung. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Pfeilerbau erfreute sich überwiegender Pflege und erhielt bald durch Halbsäulen und andre Glieder eine lebendigere Ausprägung. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht, und die Kapitäle angemessen, wenn auch etwas schwerfällig aus der Würfelform in den massigeren Backsteincharakter übersetzt. Manchmal freilich nahm man für diese Details den Haustein zu Hilfe und erhielt sodann jene feineren, lebendigeren Formen, welche der gewandte Meissel aus ihnen zu schaffen wusste. Am Aeusseren sind es namentlich die Friese und Gesimse, welche den ruhigen Flächen einen wirksamen Abschluss geben, und denen man entweder die schlichte Gestalt

des Rundbogenfrieses liess, oder einen aus durchschneidenden Rundbögen gebildeten Fries zur Anwendung brachte. Manchmnl findet sich auch ein schlicht dreieckiger, oder auch ein rautenförmiger, aus einzelnen Backsteinen zusammengesetzter Fries. Kleine Consolen verbinden sich damit, und auch die Stromschicht (aus übereckgestellten einzelnen Steinen) wird häufig als wirksamer Abschluss gebraucht.

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark als eins der besterhaltenen und bedeutendsten da: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit hohem Chor und ausgedehnter Krypta mit Sandsteinsäulen, zu den Seiten des Chores kapellenartige Nebenräume mit Apsiden, der ganze Aussenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau durch zwei schlanke Thürme ausgezeichnet. Unter den Klostergebäuden ist der prächtige Kapitelsaal und das noch glänzendere Refektorium, deren Gewölbe auf Sandsteinsäulen mit reich geschmückten, im Refektorium sogar sehr elegant durchgeführten Kapitälen ruhen, trotz roher moderner Unbill noch wohl erhalten. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika gibt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen consequent durchgeführten, noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die Klosterkirche zu Arendsee, dagegen neigt sich der ebenfalls gewölbte Dom zu Ratzeburg bereits den Formen des Uebergangsstyles zu und weist in seiner Anlage gewisse Uebereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf.

Italien.

Wenn in Deutschland bei aller individuellen Mannichfaltigkeit der Entwicklung doch ein gemeinsamer Grundgedanke sich durch die Schöpfungen der romanischen Architektur zieht, so tritt in Italien[1] eine viel stärker betonte Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen hervor. Neben dem strengen Anknüpfen an die altchristliche Basilika finden wir eine ebenso ausschliessliche Aufnahme byzantinischer Anlagen; neben einer feinen antikisirenden Durchbildung eine dem germanischen Wesen in seiner bunteren Phantastik sich zuneigende Behandlung; neben einem in nordischem Geiste klar und consequent durchgeführten Gewölbebau sogar die Nachbildung der spielend reichen, anmuthigen Formen der mohamedanischen Bauweise. Durchweg aber schliesst mit wenigen Ausnahmen die italienische Architektur den Thurmbau selbständig ab, ohne ihn mit dem Kirchengebäude zu verbinden; dagegen liebt sie ebenso allgemein auf dem Kreuzschiff eine

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 41 und 42. — *S. d'Agincourt*, histoire de l'art, deutsch von *F. von Quast*. Berlin. I. Bd. — *H. Gally Knight*, the ecclesiastical architecture of Italy. 2 Vols. London 1842. — *Chapuy*, Italie monumentale et pittoresque. Fol. Paris. — *J. Burckhardt's* Cicerone. Basel 1855.

Kuppel, die auch nach aussen, oft als fremdartiges Element, sich geltend macht. Während das Aeussere somit nicht jenen hohen Grad eines reich gegliederten Organismus erreicht, wie in der nordischen Architektur, führt dagegen die reichliche Anwendung edlen Materiales zu einer oft ausserordentlich schönen Dekoration, die namentlich als Flächenverzierung sich überaus anmuthig entfaltet. Selbst in den Gegenden des Backsteinbaues wird im gebrannten Stein eine im Norden unbekannte und unerreichte Schönheit und Feinheit des Details gewonnen. Im Inneren geht die Behandlung vorzüglich auf weite, freie Räume aus, die eine bedeutendere Höhenentwicklung in der Regel ausschliessen.

Ein absolutes bewegungsloses Festhalten an der altchristlichen Basilikenform ohne irgend ein neues Motiv der Entwicklung zeigt sich bis tief ins 13. Jahrhundert an den Bauwerken Roms.[1] Man plündert nach wie vor die antiken Denkmäler und setzt aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basiliken zusammen. Dabei wird der Maassstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältniss zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert rühren S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, im Schiff stark restaurirt, aber noch von schönen, ansehnlichen Verhältnissen, das Mittelschiff 44 Fuss weit, über den Säulen ein Architrav; ferner die grossartige, später völlig umgestaltete, fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano, und die feierliche, auf der Höhe des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Consolengesimsen darüber, sowie die vorderen Theile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Maassstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist SS. Vincenzo ed Anastasio, ausserhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Zeit sind manche der zierlichen Glockenthürme dieser Zeit, die einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmuthigsten gehören die von S. Pudentiana und von S. Maria in Cosmedin.

Während die Architektur im Grossen hier keine Fortschritte machte, bildete sich im Kleinen eine dekorative Kunst aus, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* zeichnete sich in solchen Arbeiten vorzüglich aus, und die meisten alten Kirchen Roms enthalten an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dgl. Beispiele dieser anmuthigen Technik. So in S. Nereo ed Achilleo, S. Clemente, S. Maria in Cosmedin u. A. Ein phantastisch barockes Element mischt sich dabei in-

[1] *Guttensohn* und *Knapp* in dem auf S. 218 citirten Werke.

sofern ein, als die strengeren architektonischen Formen einem leichten Spiel anheimfallen, besonders die Säulenschäfte vielfach gerippt und spiralförmig gewunden, sowie mit musivischen Mustern der buntesten Art geschmückt werden. Selbst in grösserem Umfang finden sich solche Motive angewendet an den Säulenhöfen der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura, die diesen Styl in besonders üppiger Durchführung zeigen.

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls von der flachgedeckten Basilika ausging, dieselbe aber in consequenter Weise nach antiken Mustern bis in's Einzelne hinein durchzubilden verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste grossartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa, seit 1063 nach einem Seesiege über die Sicilianer von der mächtig emporstrebenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Rainaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, aber von einem ausgedehnten dreischiffigen Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich auch an den Seiten der Vierung bis in den Chorschluss fort. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisirenden Marmorkapitälen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und aussen aus wechselnden Lagen weisser und dunkelgrüner Marmorquadern gebildet. Das Aeussere hat eine reiche Gliederung durch Halbsäulen und Pilaster, mit Arkaden oder Architraven, je nach der Bedeutung der verschiedenen Theile abgestuft; im Bogenfelde meistens zarte Ornamente aus bunten musivischen Mustern und feinen antikisirenden Gliedern; die Kapitäle sind mit Sorgfalt der korinthischen Form nachgebildet. Die Façade hat im unteren Geschoss eine Gliederung durch Halbsäulen mit Arkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerieen sich in prächtiger Wirkung vor den Mauerflächen hinziehen. — Diesem grossartigen Bau, der die Basilikenform zu neuer Bedeutung erhebt und, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Ver-



Fig. 184.
Details von der Apsis des Doms zu Pisa.

bindung mit einem Kuppelbau zu steigern sucht, folgt seit 1153, durch *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 93 Fuss Durchmesser mit einem Umgange und Emporen; nach aussen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert, ausserdem durch die originelle Bedachung der Kuppel von höchst charaktervoller Wirkung, die durch den reichen,

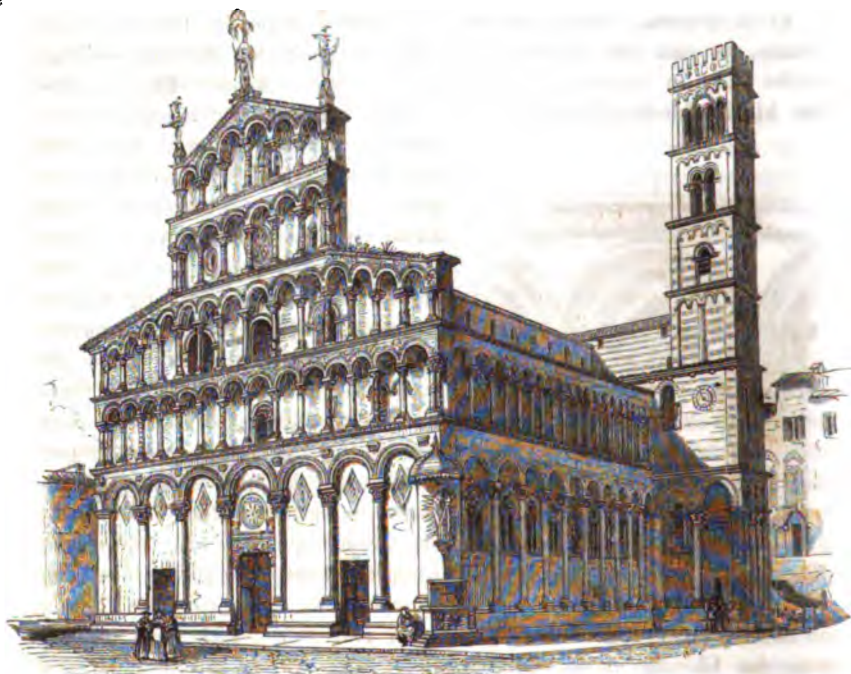


Fig. 185. S. Micchele in Lucca.

späteren Schmuck gothischer Giebel mit Zubehör noch gesteigert wird. Sodann seit 1174 der durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* aufgeführte berühmte Glockenthurm, dessen auffallend schiefe Stellung wohl zuerst zufällig durch Nachgeben des Baugrundes entstand, dann aber mit capriciöser Absicht beibehalten wurde: ein hoher, kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet.

Dieser pisanische Styl fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im Einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders

der Durchbildung des Aeusseren und der Behandlung der Façade verwandte Auffassung. So vorzüglich an S. Micchele (Fig. 185) und, wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei alterthümlichen Anklängen.

Eine besondere Gruppe bilden sodann die Monumente von Florenz, die durch eine vorzüglich edle Marmorbekleidung und ein ebenfalls selbständiges Fortbilden der Basilikenanlage sich auszeichnen. Vor allen zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wahrscheinlich 1207 vollendet, köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen. Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eins der bemerkenswerthesten Denkmale der Kunst dieser Epoche. Auf je zwei Säulen folgt jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (S. 219) hervortrat. Doch erscheint diese Anordnung hier harmonischer mit dem übrigen System verbunden und dadurch eine ansprechende lebensvolle Gliederung des Raumes durchgeführt. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Façade gibt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Arkaden, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Classicität. Es ist eine Renaissance vor der Renaissance. — Demselben Adel der Formbildung begegnen wir am Baptisterium (Fig. 186), einem ansehnlichen achteckigen Kuppelbau von 88 Fuss innerer Weite mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden, und darüber einem Emporengeschoss, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier noch entschiedener den classicistischen Charakter, so dass die formelle Ausprägung dieses edlen Gebäudes derselben Epoche zuzuschreiben ist.

Dieser einfach maassvollen, klaren Architektur stellen sich die Bauwerke in Sicilien[1] und Unteritalien als Erzeugnisse reicher Phantastik und seltsamer Formenmischung gegenüber. Diese Gebiete hatten zuerst lange Zeit unter byzantinischer Botmässigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüthe unter der Herrschaft der Mohamedaner erlebt. Als nun im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen diese Länder unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben sogar noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen schloss sich einfach dem Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern; den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den

[1] *Duca di Serradifalco*, del Duomo di Monreale etc. Fol. Palermo 1838. — *H. Gally Knight*, Saracenic and Norman remains in Sicily. Fol. London. — *Hittorf et Zanth*, architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

Arabern, und endlich verband sich als Zeugniss nordischen Geistes gewöhnlich ein Thurmbau der Façadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den

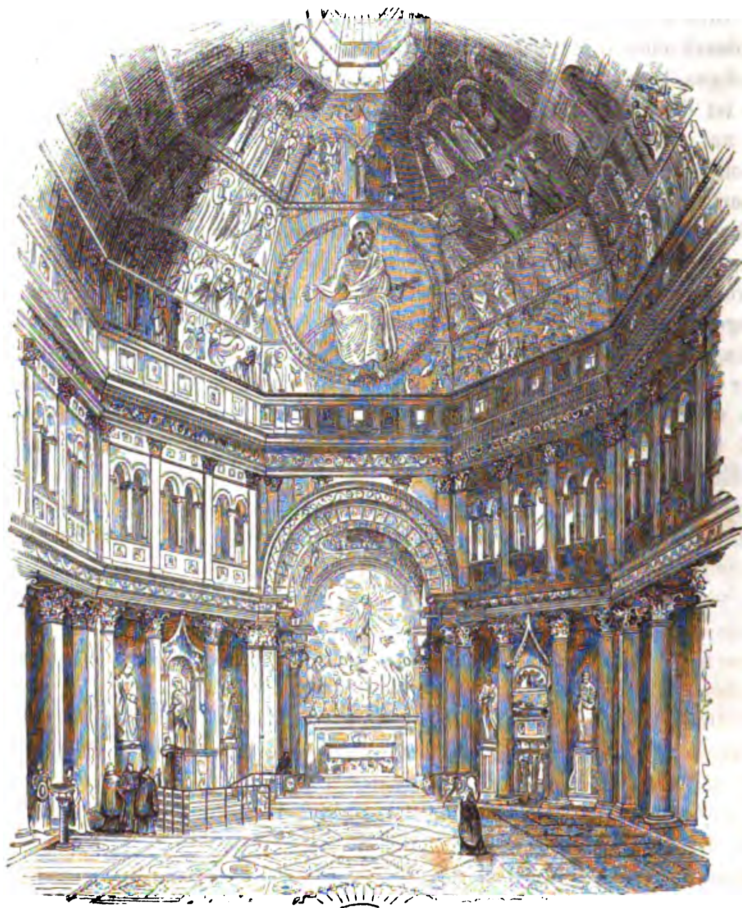


Fig. 186. Baptisterium zu Florenz.

Mangel höherer organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

Ein kleines Juwel dieser Architektur ist die Schlosskapelle zu Palermo, von König Roger gebaut und 1140 eingeweiht. Durch ihre mystische Dunkelheit leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Aussendekoration, die aus gemalten

Mustern, durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastische Wirkung gewinnt, ist die von 1169 bis 1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, ausserdem durch glänzenden Thurmbau hervorragend. Die grossartigste Conception im Ganzen entfaltet sich aber an der Klosterkirche von Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen. Der Grundriss (vgl. die Figur auf S. 281) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen, sammt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitälen tragen die überhöhten Spitzbogen des Langhauses; das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen. Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen der erhabensten kirchlichen Eindrücke der Welt. Die Façade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Thürme abgeschlossen. Aehnliche Anlage hat der Dom von Cefalù.

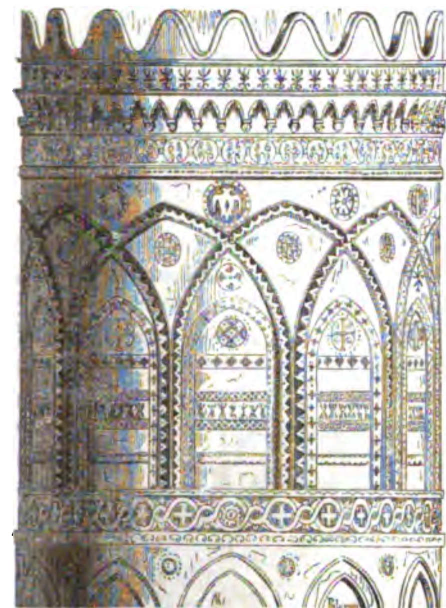


Fig. 187. Vom Dom zu Palermo. Dekoration der Apsis.

An den Bauten Unteritaliens [1] machen sich vornehmlich in der Anwendung überhöhter Rundbogen und Spitzbogen maurische Einflüsse geltend. So an dem grossen, ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten Rundbogen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische, zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher, unregelmässiger Treppenanlage bemerkenswerth. Sodann zeigt die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi auf steiler Felsenhöhe gelegen, ebenfalls trotz moderner Umgestaltung eine alte Basilikenanlage; alle drei

[1] *H. W. Schulz*, Denkm. der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.

Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar drei Apsiden sich schliessen. Im Uebrigen herrscht in diesen Gegenden das einfache Basilikenschema ziemlich allgemein und in geringen Umgestaltungen; doch erhält das Aeussere bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben. Die wichtigsten dieser Gebäude sind die Kathedralen zu Bari, Ruvo, Trani, vorzüglich aber der prächtige Dom zu Troja. Auch die Kathedralen von Bitonto, Bitetto, Molfetta sind hier neben manchen andern zu nennen.

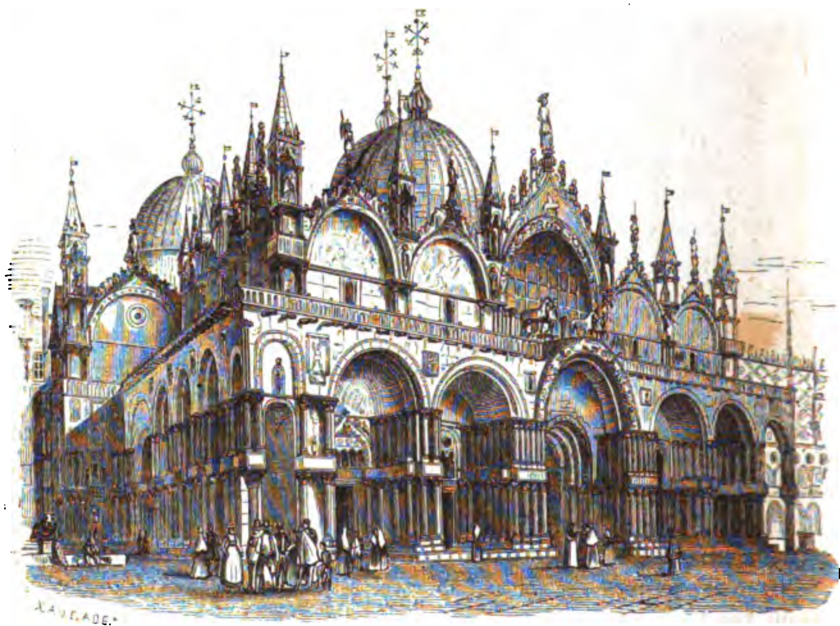


Fig. 188. S. Marco zu Venedig.

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannichfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisirende in der Kathedrale von Salerno, endlich die grossartigen, streng antikisirenden Baldachine über den Sarkophagen König Rogers II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

Eine andre, doch vielfach verwandte Art fremden Einflusses lernen wir in Venedig kennen, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon mit dem Orient in Verbindung kamen und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venetianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Kirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[1] Im Jahr 976 bei einem Aufstande niedergebrannt, wurde die Kirche, welche die Gebeine des verehrten Heiligen barg, mit grösserer Pracht aufgebaut, doch dem Wesentlichen nach erst 1071 vollendet; der reiche Schmuck sogar noch im Laufe der folgenden Jahrhunderte hinzugefügt und vervollständigt. Die Kirche hat die Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden. Bei 42 Fuss Spannweite erreicht der Scheitel derselben die doppelte Höhe vom Boden aus, und die Mittelkuppel übersteigt die übrigen noch um 6 Fuss. Breite, auf freistehenden Pfeilern ruhende Gurtbögen bilden gleichsam den Rahmen, in welchen diese Kuppeln eingespannt sind. Dadurch wird zugleich Langhaus und Querbau dreischiffig, eine Theilung, die durch Säulenreihen noch weiter durchgeführt wird. Letztere tragen zugleich eine Emporenanlage, die sich über den Seitenräumen hinzieht. Hauptschiff und Nebenschiffe schliessen in Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach Aussen vortritt. So ist ein consequent durchgeführter Centralbau geschaffen, der auch selbst in den wesentlichen Details, sowie in der reichen musivischen Ausstattung aller Gewölbeflächen mit Bildern auf schimmerndem Goldgrund die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Die unteren Pfeiler- und Wandflächen sind ganz mit grossen Marmorplatten von verschiedener Farbe bekleidet. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltnen malerischen Reiz der Durchblicke. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaicirte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach Aussen öffnet sich die Halle in einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Dies und die runden Giebelschlüsse mit ihren späteren gothischen Krönungen, die fünf hohen Kuppelwölbungen, der reiche Farben- und Goldschmuck, der alle Theile bedeckt, geben dem Ganzen allerdings einen Eindruck, der es als ein dem Meer entstiegenes Wunder, ein Zauberwerk des Orients erscheinen lässt, und im Verein mit den grossen historischen Erinnerungen die Seele poetisch ergreift. Auch an andren Bauten der venetianischen

[1] *G. e L. Kreutz*, la basilica di S. Marco in Venezia. Prachtwerk in Fol. 1843. — *O. Mothes*, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1858.

Lagunen treten verwandte Stylverhältnisse, wenngleich in bescheidenerem Maassstabe, auf.

Es bleibt uns nun noch eine zahlreiche und bedeutende Baugruppe zu besprechen, die im Gegensatze zu den übrigen italienischen Schulen mehr einem nordischen Geiste Eingang gestattet und besonders durch Ausbildung der gewölbten Basilika sich den Bestrebungen der romanischen Architektur diesseits der Alpen anschliesst. Es sind die Werke der Lombardei[1] und der zu ihr gehörigen Gebiete, die schon im Beginn des Mittelalters unter der Herrschaft der Longobarden am meisten zu germanischen Lebensformen hinneigten. Daher namentlich in der Detailbildung dieser Bauten jener gemeinsame Zug nach dem Derben, Phantastischen, der den feinen antikisirenden Richtungen des mittleren Italiens so scharf gegenübertritt. Ueberwiegend ist sodann die Anwendung des Backsteines, der eine massenhafte Behandlung, aber auch eine reiche Flächendekoration mit sich bringt. Bisweilen wird jedoch eine Bekleidung mit Marmor hinzugefügt. So viel Anklänge nun an nordische Weise sich kundgeben, so bleibt doch auch hier der Thurmbau von der Entwicklung der Façade ausgeschlossen, diese wird dagegen gern als ein einziges hohes Dekorationsstück dem Langhause vorgesetzt, und zwar so, dass das Verhältniss der niedrigen Seitenschiffe zum höheren Mittelraum dadurch verleugnet wird. Diese Form ist unbedingt eine ebenso schwerfällige als unorganische und wird an künstlerischem Werth weit übertroffen von jener, bisweilen daneben vorkommenden, welche das Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff als Grundmotiv aufnimmt und durch Lisenen, Wandsäulen, Bogenfriese und Arkaden lebendig gliedert (vgl. Fig. 189).

Eine wichtige Stellung unter diesen Denkmalen nimmt der Dom zu Modena ein, 1099 durch Meister *Lanfrancus* begonnen, aber erst 1184 eingeweiht. Ein dreischiffiges Langhaus, ohne Querschiff mit drei Apsiden schliessend, unter dem Chor eine ausgedehnte Krypta, die ganze Anordnung der Stützen von Anfang auf einen Gewölbebau berechnet, so dass einfache Säulen mit Pfeilern, die aus Halbsäulen zusammengesetzt sind, wechseln (vgl. den Durchschnitt auf S. 285). Sogar die Oberwand des Schiffes zeigt bereits eine freie Gliederung, indem triforienartige Durchbrechungen auf Säulchen über den einzelnen Arkaden sich öffnen. Allein sie gelten weder einer Empore, noch einem Laufgang, sondern gehen auf die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe, die sogar ähnlich durchbrochene Querwände auf Quergurten haben. Von besondrer Bedeutung ist die Ausbildung des Aeusseren, das ringsum mit offenen Galerieen umzogen ist, deren Gruppirung den inneren Triforien entspricht. An der Façade besonders, die in klarer Dreitheilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie

[1] *F. Osten*, die Bauwerke der Lombardei. Fol. Darmstadt. — *Heider* und *Eitelberger*, Denkmale des österreichischen Kaiserstaates.

dem Gesammtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, wie er an oberitalienischen Kirchen häufig vorkommt, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen. Das reiche Radfenster des Oberbaues ist ebenfalls ein Lieblingsstück der lombardischen Architektur.



Fig. 189. Dom von Modena. Façade.

Aehnliche Anlage zeigt S. Zeno zu Verona, nur dass hier die beabsichtigte Wölbung, auf welche die abwechselnden Säulen und Pfeiler hinweisen, nicht zur Ausführung gekommen ist. Den consequent durchgeführten, mehrfach gegliederten Pfeilerbau finden wir an S. Micchele zu Pavia, einer schwerfällig derben, gewölbten Basilika mit barock phantastischen Details, Emporen über den Seitenschiffen und ungetheiltem Façadengiebel. Wichtig ist sodann S. Ambrogio zu Mailand, der ebengenannten Kirche nahe verwandt, ebenfalls mit ungetheiltem Giebel, vor welchen sich ein ausgedehntes Atrium legt. Dieses zeigt die mit Halbsäulen gegliederten Pfeiler und Kreuzgewölbe, in alledem eine entwickelt romanische Architektur, die frühestens dem 11. Jahrhundert angehören kann, wie auch die

Details darthun. Das Langhaus hat ebenfalls gegliederte Pfeiler und weitgespannte Kreuzgewölbe, über den Seitenschiffen Emporen, und in den Verhältnissen dieselbe Schwere, in den Details denselben energisch nordischen Charakter, der auf entwickelte, romanische Formen hinweist. Vor dem Chor erhebt sich ein Kuppelgewölbe, obwohl ein Querschiff nicht vorhanden ist. Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau schliesslich an dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben und nicht bloss gleich dem Dom zu Pisa an den Façaden der Flügel, sondern auch an der Ostseite derselben mit Apsiden ausgestattet ist. Die Pfeiler sind auch hier mannichfach, doch wechselnd gegliedert, über den Arkaden öffnen sich triforienartig die Emporen, für die Ueberwölbung hat man, wie es scheint, nachträglich, die weiten, quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Façade, in einem ungetheilten Giebel schliessend, hat eine prächtige Ausstattung und drei reich geschmückte Löwenportale.

Frankreich.

Auch in Frankreich[1] begegnet uns eine lebensvolle Mannichfaltigkeit von architektonischen Gestaltungen, die sich gemeinsam auf der Grundlage des Romanismus Bahn bricht und einen weiteren Beweis für die Vielseitigkeit, deren dieser Styl fähig ist, liefert. Doch tritt hier in einem Lande, das reich an antiken Traditionen war, ein Anschliessen an die Formen der klassischen Architektur hervor, das an Energie selbst Italien noch überbietet. Es sind hier nicht bloss die dekorativen Details, sondern die Grundzüge der Construktion, welche man den Römerbauten entlehnt, und schon früh weicht die flachgedeckte Basilika grösstentheils den Tonnen- und Kuppelgewölben, deren Anwendung in Frankreich umfassender und systematischer als irgendwo durchgeführt worden ist. Wahrscheinlich gaben die noch reichlich erhaltenen grossartigen Nutzbauten der römischen Vorzeit den ersten Anstoss zu dieser Richtung, die dann durch den vorwiegend verständig berechnenden Geist des französischen Volkes fester ausgeprägt wurde. Aber auch hier wirken manche verschiedene Schulen selbständig neben einander, und besonders ist es der Gegensatz von Süden und Norden, der dabei in den Vordergrund tritt.

Das südliche Frankreich ist es namentlich, wo wir die fast allgemeine Anwendung des Tonnengewölbes zu suchen haben. Dasselbe verbindet

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 43. — Voyage pittoresque et archéologique dans l'ancienne France, Prachtwerk mit reichem Material. — *Chapuy's* Cathedrales françaises, Moyen age pittoresque und Moyen age monumental. — *A. de Laborde*, monumens de la France. — *Du Somérard*, l'art du Moyen age. — *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 1856 ff.

sich mit der Form der Basilika in der Weise, dass es in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff sich ausspannt, und dass für die Seitenschiffe halbirte Tonnengewölbe zur Anwendung kommen, die gleich ununterbrochenen Strebebögen den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten. Durch diese Anordnung wurde allerdings die Grundanlage der Basilika gewahrt, allein ein wesentliches Element ihrer künstlerischen Wirkung, das schöne Oberlicht der Fenster, in den hohen Mittelschiffwänden, ging unrettbar verloren. Mit dieser Construktion fiel auch der Säulenbau fort und machte einem kräftigen Pfeilersystem Platz. Verstärkungsgurte spannen sich gewöhnlich von den Pfeilern aus an den Gewölben hin. Bisweilen werden über den Seitenschiffen Emporen angeordnet, die sodann auf Kreuzgewölben ruhen und mit steigenden halben Tonnen bedeckt werden. Der Chor wird in der Regel durch ein Querschiff vorbereitet und erhält auch oft eine reichere Ausbildung durch einen niedrigen, mit Kapellen versehenen Umgang, der recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist. Hier treten sodann auch als trennende Stützen die Säulen in ihr Recht. Die Details werden meistens der Antike nachgebildet, oft in reicher und eleganter Behandlung, das Aeussere erhält durch Thürme an der Façade oder auf dem Kreuzbau eine bedeutsamere Aufgipfelung.

Die Provence und Dauphiné sind die Gegenden, in welchen dieser Styl seine reinste und consequenteste Durchführung erlebt hat. Ein bedeutender Bau in dieser Richtung ist die Kathedrale von Avignon, mit lebendig entwickeltem Pfeilerbau und einem glänzenden, in antikisirender Weise durchgeführten Seitenportal. Nicht minder prachtvolle Portale in derselben streng antiken Fassung besitzt die 1116 begonnene Kirche S. Gilles, sowie die Kathedrale S. Trophime zu Arles. Hier tritt auch eine spitzbogige Form des Tonnengewölbes auf, die von dieser Zeit an in diesem ganzen Denkmälerkreise neben der rundbogigen sich behauptet. Weiterhin findet sich eine der grossartigsten Leistungen dieses Styls in der gegen Ende des 11. Jahrhunderts begonnenen Kirche S. Sernin (oder S. Saturnin) zu Toulouse. Es ist eine mächtige fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querbau, über den Seitenschiffen durchweg Emporen, die sich auf Säulen gegen den Hauptraum öffnen. Der Chor mit Umgang und fünf radianten Apsiden versehen; zwei Apsiden sind ausserdem an jedem Kreuzarm angebracht, so dass neun solcher Nischen den Bau beleben. Diese prächtige Anordnung gipfelt endlich in einem schlanken Thurm, der auf der Kreuzung sich erhebt und die reiche Centralform dieser östlichen Theile kräftig zusammenfasst.

Derselbe Styl in der reicheren Ausbildung des Grundplans breitet sich auch in der Auvergne aus, gewinnt aber für die Ausstattung des Aeusseren in der reichlichen Anwendung eines musivischen aus bunten Steinen be-

stehenden Schmuckes ein neues Element feiner Ausbildung. Eins der bezeichnendsten Werke dieser Gruppe ist die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont, die besonders mit ihren klar und lebendig entwickelten Pfeilern, ihren auf zierlichen Säulen sich öffnenden Emporen und ihrer



Fig. 190. S. Sernin zu Toulouse. Innenansicht.

reichen Chorentwicklung — bei der jedoch in ungewöhnlicher Art die Kapellen paarweise angeordnet sind — als ein Muster dieser Gattung dasteht.

Unter den burgundischen Bauten, die sich im Allgemeinen derselben Richtung anschliessen, war die in der Revolution zerstörte Abteikirche von Cluny, dem Mutterkloster des mächtigen Cluniacenserordens, die gross-

artigste, wie überhaupt unter allen romanischen Denkmalen eins der bedeutendsten. Von 1089 bis 1131 erbaut, prägte sie die Gewalt jenes angesehenen Ordens in den Formen des zu edler Blüthe entwickelten Styles glanzvoll aus. Das fünfschiffige Langhaus hatte ohne die später hinzugekommene 110 Fuss lange Vorhalle eine Länge von 410 Fuss und eine Breite von 110 Fuss. Zwei Querschiffe mit zehn Apsiden erweiterten den Chor, der einen Umgang mit fünf radianten Kapellen hatte. Zu dem stattlichen Hauptthurm auf dem grösseren Querschiff kamen noch sechs andere Thürme, so dass auch nach aussen die Kirche sich imposant entfaltete. Unter den noch vorhandenen Werken ist die Kathedrale von Autun, 1132 begonnen, eins der bedeutendsten, mit spitzbogigem Tonnengewölbe und einem genau nach dem System der antiken Porte d'Arroux daselbst dekorirten Triforium. Die kanellirten Pilaster finden sich hier wie an vielen anderen Monumenten des südlichen Frankreichs mit Vorliebe verwendet.

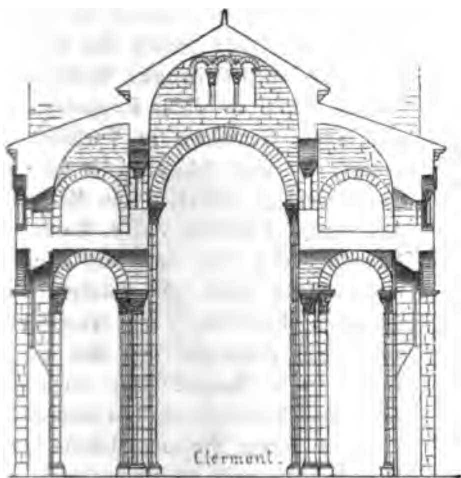


Fig. 191. Notre-Dame du Port zu Clermont. Querschnitt.

Auch die französische Schweiz [1] folgt überwiegend in ihren romanischen Bauten dem im Nachbarlande ausgeprägten System, wie die Kirchen von Grandson (Gransee) am Neuenburger See und von Payerne beweisen. Doch mischt sich hier in der Detailbildung ein merkwürdig barockes, bis zur Barbarei phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele gibt (Fig. 193).

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den auch im Süden gebräuchlichen Formen eine Reihe von Denkmalen, deren Gemeinsames die Kuppelwölbung nach byzantinischem Muster ist. Diese Kuppeln erheben sich auf Zwickeln (Pendentivs) von einem Gesimskranze aus, nach Art der antiken Construktion, und darin unterscheiden sie sich von den auch sonst im romanischen Styl vorkommenden Kuppeln. Diese Form verbindet sich meistens mit einem Langhausbau, der jedoch einschiffig ist und nur durch die weit vorspringenden Pfeiler für die Quergurte eine

[1] *Blavignac*, histoire de l'architecture sacrée etc. 1853.

Gliederung erhält. Die Seitenwände werden dann mit Blendarkaden auf Säulen belebt, und oberhalb durch rundbogige Fenster durchbrochen; die Gurtbögen zeigen in der Regel eine Zuspitzung des Scheitels. Solcher Art sind u. A. die Kathedralen von Cahors und von Angoulême. Als das merkwürdigste Bauwerk der ganzen Gruppe darf jedoch die Kirche S. Front zu Périgueux betrachtet werden,[1] weil sie diese Kuppelanlage mit einem Grundriss in Verbindung bringt, der nicht bloss in der Anordnung, sondern selbst in den Maassen das genaue Nachbild von S. Marco in Venedig ist. Nur dass die Pfeiler massenhafter sind, die Säulen und Emporen fortfallen, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet, und das ganze Innere beim Mangel einer reicheren Ausschmückung kahl und leer erscheint; nur dass ferner die ausgedehnte Vorhalle hier weggelassen ist und an ihre Stelle der Rest eines älteren Baues tritt. Der gegenwärtige Bau scheint erst nach einem Brande vom Jahr 1120 errichtet zu sein. Wie man gerade hier zur Nachahmung von S. Marco gekommen, wird sich schwerlich noch ermitteln lassen.



Fig. 192. Kapitäl aus Notre-Dame de Valère.

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden, und zwar der Normandie an.[2] Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wusste seinen Bauwerken das Gepräge strenger Gesetzmässigkeit, einfacher, klarer Grundanlage und consequenter Durchführung zu geben. Als mit der Eroberung Englands im Jahr 1066 der Reichthum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, theilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit, und wir sehen fortan hier den Gewölbebau in der bedeutsamen Gestalt des Kreuzgewölbes mit der Basilika verbunden. Zugleich gestaltet sich in einer den sächsischen Kirchen analogen Weise die Gliederung der Façade mit zwei kühn aufstrebenden Thürmen, zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massenhafter viereckiger Thurm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, mehr einem Spiel mit linearen als mit vegetativen Formen zugeneigt; namentlich das Mäan-

[1] *F. de Verneilh*, l'architecture byzantine en France. Paris 1851.
[2] *H. Gally Knight*, Architectural tour in Normandy, deutsche Ausgabe. Leipzig 1841. — *Britton and Pugin*, Architectural antiquities of Normandy. London 1828.

derband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht. In der letzten Epoche steigert sich dieser Schmuck oft zu einem glänzenden Eindruck und überzieht ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffs.

Die beiden Hauptwerke dieses Styls sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen S. Trinité und S. Etienne zu Caen, die beide in übereinstimmender Weise die durchgebil-

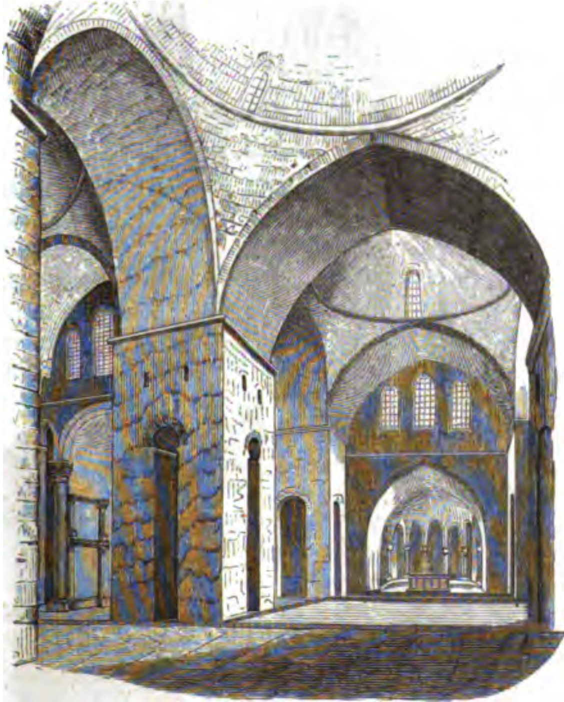


Fig. 193. S. Front zu Périgueux.

dete gewölbte Pfeilerbasilika vertreten. S. Trinité, ursprünglich 1064 gegründet, aber vermuthlich erst im 12. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Form ausgeprägt, ist eine durchweg gewölbte Basilika, deren dreischiffige Anlage sich jenseits des Querbaues im Chor fortsetzt. So klar und gesetzmässig entwickelt sich diese Anlage darstellt, so weist sie doch die reichere schmuckvolle Kapellenentfaltung der südlichen Schulen ab. Ueber den Arkaden wird die Oberwand durch eine Galerie belebt, auf welche sodann die ebenfalls mit einer Säulenstellung verbundenen Fenster folgen.

Die grossen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, indem von den Zwischenpfeilern ebenfalls Gewölbträger aufsteigen. Etwas strenger



Fig. 194. S. Etienne zu Caen.

zeigt sich derselbe Styl in der Kirche S. Etienne, die von 1066—77 erbaut worden ist, aber im Ganzen wohl erst etwas später zur Vollendung kam. Die Anordnung des Grundrisses ist verwandt, nur wurde der Chor nachmals durch einen frühgothischen Neubau verdrängt. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, vermuthlich nicht nach ursprünglicher Absicht; über den Seitenschiffen liegt eine Empore, die sich mit weiten

Arkaden gegen den Hauptraum öffnet; die Oberfenster sind auch hier mit einer eigenthümlichen Galerie verbunden. Das Aeussere wird durch einen kurzen Thurm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den oberen Theilen lebendig gegliederte Thürme an der Façade stattlich geschmückt. Die Theilung der Façade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich und der inneren Raumentfaltung entsprechend. Drei Portale führen von hier aus ins Innere.

England.

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Styl dort hin und machte der alten sächsischen Bauweise ein Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so dass sich daraus eine ganz besondere nationale Färbung ergab. Das Wesentlichste war ohne Zweifel der Holzbau, der bei dem Inselvolke von früher Zeit an sich vorzüglicher Gunst erfreute, und der sich fortan wenigstens in der flachen Bedeckung der Basilikenschiffe geltend machte. Diese Vorliebe war so stark, dass durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Holzdecken versehen wurden, und die ganze englische Architektur dieser Epoche kein gewölbtes Mittelschiff kennt. Vergleicht man damit die gerade in der Normandie so consequent entwickelte Gewölbanlage der Basiliken, so tritt der Gegensatz der englisch-normannischen Bauweise nur um so schärfer hervor. Gleichwohl erscheint alles Uebrige geradezu dem System der Normandie entsprechend, ja sogar auf Gewölbe berechnet. Zunächst sind es die überaus massigen Pfeiler des Schiffes, die aber, abweichend von der romanischen Praxis aller übrigen Länder, eine plumpe Rundform zeigen, oder allenfalls — aber immer auf runder Grundlage — mit Halbsäulen und anderen Vorlagen sich mühsam gliedern. Um für diese schwerfälligen Massen Kapitäle und Basen zu gewinnen, reichten die sonst üblichen Formen nicht aus. Für die Basis nahm man daher in der Regel eine einfache Abschrägung, für das Kapitäl ein aus dem Würfelkapitäl hergeleitetes, den neuen Verhältnissen angepasstes, wie unsere Abbildung Fig. 196 es zeigt, das sogenannte »gefältelte« Kapitäl. Ueber den gewölbten Seitenschiffen und häufig auch an der Ostseite der Kreuzarme sind Emporen angeordnet, die mit weiten Arkaden sich gegen das Mittelschiff öffnen. Sodann folgen die Fenster, vor denen sich ähnlich wie in den Kirchen von Caen Laufgänge mit Galerieen auf Säulen hinziehen. An der ganzen Oberwand steigen kräftige Halbsäulen empor, als sei eine Ueberwölbung beabsichtigt, die jedoch nirgends sich findet. Für die Ornamentation kommt das schon in der Normandie beobachtete Linienspiel in ausgedehnter Weise zur Geltung, so dass namentlich an der Laibung der

Die grossen Kreuz... ...en, und noch mehr an den Portalen den Zwischenpfeil... ...en, die Raute, die Schuppenverzierung ...zur Anwendung gelangt. Auf dem Quer-

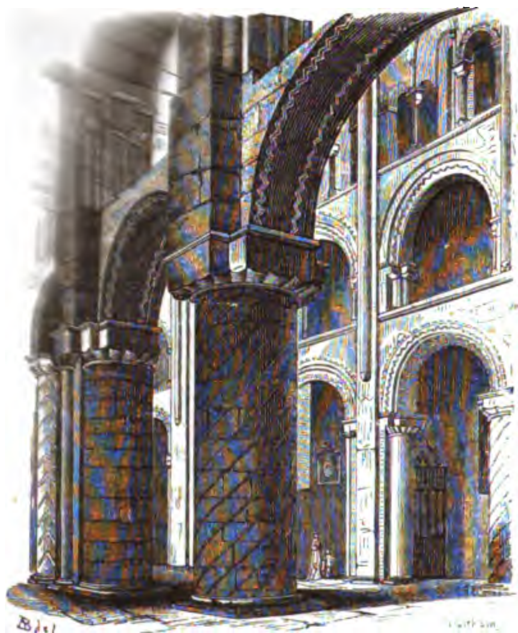


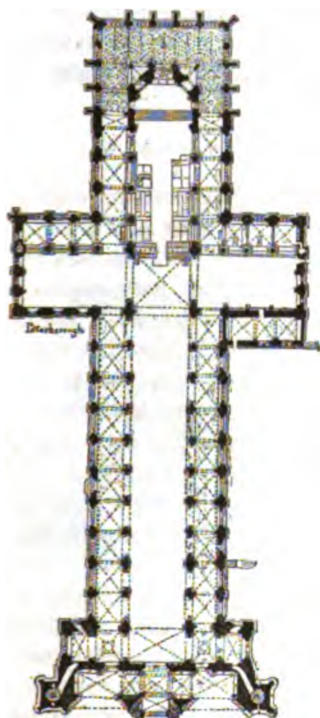
Fig. 195. Aus der Kirche von Waltham.

schiff erhebt sich fast immer ein massenhafter, viereckiger Thurm; die Façade wird in der Regel mit zwei Thürmen ausgestattet. Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so dass das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch eine wichtige Stelle für die Anwendung bedeutsamer Plastik, die denn überhaupt sich auf jene linearen Ornamente fast ausschliesslich beschränkt. So stellen sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung; aber ein feineres, edleres, geschmeidigeres Leben fehlt ihnen; sie athmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz als kirchliche Feier und Würde.

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes[1] finden sich bedeutende Reste und Theile aus dieser Epoche, meistens jedoch in gothischer Zeit

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 44. — *Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London 1819. — *Derselbe*, architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807.

umgewandelt und durch Umbauten verdrängt. Ein wichtiges Denkmal der Frühzeit ist die Kathedrale von Winchester, von 1079—1093 erbaut, mit sehr bedeutender Kryptenanlage und ausgedehntem Querschiff, später mannichfach erneuert und umgestaltet. Mächtige Krypten haben sich sodann aus dieser Zeit unter den Kathedralen von Worcester und Canterbury erhalten, und dahin gehören auch Chor und Krypta der 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester, deren Langhaus die entwickelten



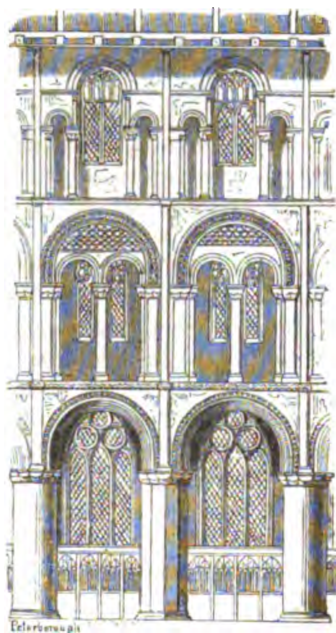


Fig. 196. Fig. 197.
Grundriss und Querschiff der Kathedrale zu Peterborough.

Formen des 12. Jahrhunderts zeigt. Dieser vorgeschrittenen Epoche ist sodann die Kathedrale von Norwich zuzuschreiben, die gleich den übrigen dieser Bauten schon in der ursprünglichen Anlage eine ungemein grossartige Auffassung, namentlich eine allen englischen Bauten gemeinsame höchst bedeutende Längenentwicklung hat. Bei 31 Fuss Breite des Mittelschiffs erstreckt sich der Bau in einer Länge von 411 Fuss, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, ge-

schlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant erscheint die Kathedrale von **Peterborough**, deren Ausbau im Wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Oeffnungen der Emporen über den Nebenräumen, endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das Alles gibt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Styles. Der Umgang des Chores ist später verändert, und auch die Façade durch eine imposante gothische Vorhalle bereichert worden. Andere Reste in mehr oder minder bedeutender Ausdehnung und Behandlung finden sich an den meisten Kathedralen erhalten.

Scandinavien.

In den scandinavischen Reichen, wo das Christenthum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelt sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf norddeutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Unter den norwegischen Monumenten[1] nimmt der Dom zu **Drontheim** den ersten Platz ein, obwohl nur das Querschiff dieser Epoche angehört. Seine Anlage mit oberen Emporen und Triforien erinnert durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschliesst. Schweden hat namentlich am Dom zu **Lund** eine stattliche gewölbte Pfeilerbasilika mit ausgedehnter Krypta und einer an die deutschen Denkmale der Rheinlande erinnernden lebendigen Gliederung des Aeusseren. Für Dänemark behauptet der Dom zu **Roeskilde** auf der Insel Seeland die erste Stelle unter den romanischen Bauwerken.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stylgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten **Holzbau** sich anschliessen.[2] Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sogenannte Reiswerkbauten) aufgeführt. Der Grundplan hat einige Analogie mit der Basilikenanlage, doch mit wesentlichen Abweichungen. Diese bestehen darin, dass die Gesammtform des Schiffes sich einem Quadrat nähert, und dass der hohe Mittelraum ringsum von niedrigeren Umgängen umzogen wird. Die Trennung bewirken runde Holzsäulen mit würfelartigen Kapitälen, von denen ebenfalls in Holz construirte Bögen aufsteigen. Die Decke wird durch das Sparrenwerk des Daches gebildet,

[1] *A. v. Minutoli*, der Dom zu Drontheim etc. Fol. Berlin 1853.

[2] Denkm. der Kunst, Taf. 45. — *Dahl*, Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden 1837.

wo nicht in moderner Umgestaltung die Form von Tonnengewölben nachgeahmt ist. Oestlich legt sich der Chor an, der mit einer Apsis schliesst, aber durch den Umgang des Schiffes vom Langhause gesondert erscheint. Um den ganzen Bau zieht sich gewöhnlich ein Laufgang, der mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.



Fig. 198. Kirche zu Borgund.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Aeussere dar. Die verschiedenen, über einander emporsteigenden Theile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluss durch den Thurm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige, kleine Thurmspitze Platz, und ein eigentlicher Glockenthurm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche.

In der Ornamentik kommt sowohl an Kapitälen wie an Portalen ein seltsames Schnitzwerk zum Vorschein, das in bunten, bandartigen Verschlingungen, mit eingemischten Drachen, Schlangen und sonstigen Thiergestalten die nordische Phantastik höchst energisch ausspricht und in seinem krausen Gefüge oft den Schriftschnörkeln in Manuscripten ähnlich sieht. Die Kirche von Tind aus der Schlussepoche des 12. Jahrhunderts

hat eine derartige, besonders reiche Portalumfassung. Ausser diesem Baue sind es namentlich die Kirchen zu Borgund, Hitterdal, Urnes u. A., welche in dieser originellen Uebertragung den romanischen Styl selbst im hohen Norden wirksam und lebensfähig erweisen.

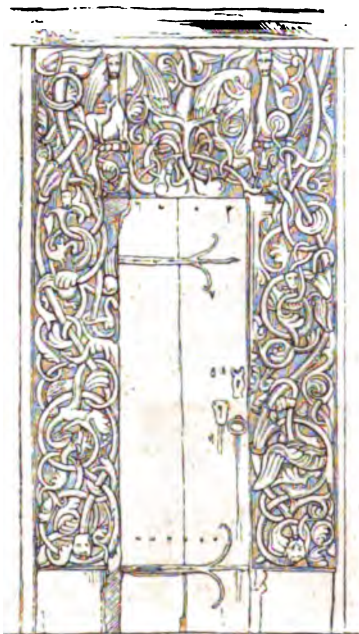


Fig. 199. Portal der Kirche zu Tind.

Spanien.

Zum Schluss betrachten wir an dem entgegengesetzten äussersten Gränzpunkte abendländischer Kultur, dem Gebiete der pyrenäischen Halbinsel, die Verbreitung des romanischen Styles, soweit die auch hier noch lückenhaften Berichte einen Ueberblick gestatten.[1] Seitdem die christliche Herrschaft in Spanien das Reich der Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, entwickelte sich auch in diesen fernen Gebieten ein Styl, der in seinen Grundzügen der allgemeinen Tradition des Abendlandes analog war. Vorzüglich aber scheint in den früheren Epochen, im 10. und 11. Jahrhundert, die südfranzösische Bauweise mit ihren tonnengewölbten Schiffen einen bestimmenden Einfluss geübt zu haben, wie denn auch die Nachbarschaft mit den nördlichen, damals ausschliesslich von den Christen beherrschten Provinzen der Halbinsel darauf hinweisen musste. Damit hängt das vorwiegende Betonen des Pfeilerbaues und seine durchgeführte Gliederung zusammen. Säulenbasiliken scheinen nur selten vorzukommen. Auf dem Kreuzschiff erhebt sich gewöhnlich ein mächtiger Thurmbau, und auch die Façade pflegt mit Thürmen ausgestattet zu sein.

Je weiter aber die Christen nach Süden vordrangen, je mehr sie den Mauren das Terrain streitig machten, desto umfassender wurde ihre eigene Architektur von der Bauweise ihrer Gegner, wenn auch nicht bezwungen, so doch entscheidend modificirt. Die Berührungen der beiden so dicht an

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 42. — *Villa Amil*, España artistica y monumental. Prachtwerk in Fol. Paris. — *A. de Laborde*, voyage pittoresque en Espagne. Fol. — *Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien.

einander gedrängten Kulturen waren im Frieden wie im Kriege zu mannichfaltig, die arabischen Denkmale der wieder eroberten Länder zu glänzend, in ihrer prächtigen Dekoration zu einschmeichelnd, als dass sie nicht hätten durchgreifenden Einfluss auf die bewegliche Phantasie der Spanier gewinnen sollen. Hatte doch selbst das übrige Europa sich den Einwirkungen der mohamedanischen Kunst nicht entziehen können; wie viel leichter mussten sie hier eindringen, wo das ganze Land mit ihren Monumenten übersäet war! So bildet sich denn in der Schlussepoche ein romanischer Styl aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Construktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschliesst, seine Dekoration aber dem glänzenden, beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

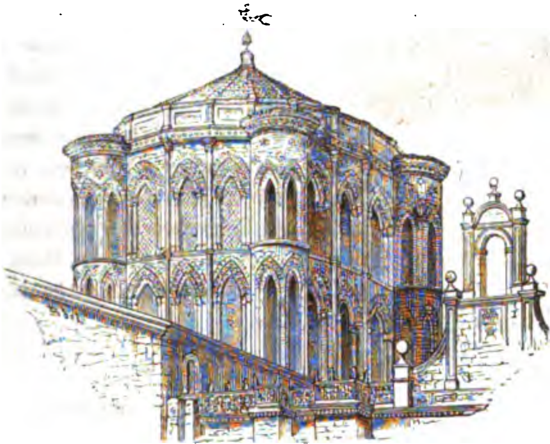


Fig 200. Thurm der Stiftskirche zu Toro.

Den noch strengen Styl der früheren Zeit vertritt die Kirche S. Isidoro zu Leon, um die Mitte des 11. Jahrhunderts gegründet, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung und kräftiger, plastischer Ausstattung; an die Westseite schliesst sich ein gewölbtes »Pantheon«, die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigen mehrere Kirchen, darunter namentlich S. Millan die originelle Anlage von zierlichen Säulenportiken, die sich an der Aussenseite der Nebenschiffe hinziehen, bisweilen an der Westseite durch einen ähnlichen Säulengang verbunden. (Die Kirche zu Monreale auf Sicilien hat an ihrer Nordseite ebenfalls einen solchen Portikus.) Der späteren, reich entwickelten Blüthezeit gehören vorzüglich die

Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora an, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benachbarte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelthurm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Thürmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptthurm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale in Tarragona in ihrem reich entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Construktionsweise. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlussepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Style zuneigt.

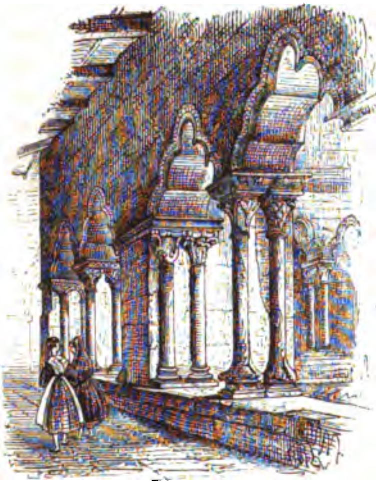


Fig. 201. Kreuzgang von S. Pablo zu Barcelona.

3. Die romanische Bildnerei und Malerei.

a. Inhalt und Form.

Dem reichen, lebensvollen Bilde der romanischen Architektur lässt sich nicht entfernt eine gleichbedeutende Gesammterscheinung der bildenden Kunst derselben Epoche gegenüberstellen. Der Geist jener Zeit begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der ganzen Entwicklung, dass die allgemeinen Gedanken, wie sie das hierarchisch bedingte Leben ausprägte und festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten und ihren entsprechenden Ausdruck in den Werken der Architektur fanden. Die Blüthe der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren Stellung des Individuums ab, von der selbständigen Bedeutung, die man demselben im Gesammtdasein zugesteht. Diese war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter

gering, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben eingeengt. Zumal in unserer Epoche, wo zunächst die Ausübung der Künste grossentheils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in Allem die Tendenz der Kirche maassgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Auch hier war die Stellung zur Tradition auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, denn mit dem Kirchenbau wurde der in der altchristlichen Zeit entwickelte Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die christliche Kunst nichts Anderes, als lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird aller Orten gehandhabt, und es bedarf noch immer der conventionellen, äusseren Zeichen und Embleme, um dem Verständniss einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Wie in der altchristlichen Zeit, so herrscht auch jetzt die antike Auffassung vor, die namentlich in der Gewandung, aber auch in der Anordnung die ganze romanische Epoche hindurch sich deutlich zu erkennen gibt. Allerdings erhielt man die antiken Elemente in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche dieselben in der altchristlichen Zeit erfahren hatten; die Darstellungen verhalten sich zu den wirklich antiken in dieser Hinsicht wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitäls zu seinem Urbild. Ja, die Entartung ist in der ersten Epoche scheinbar eine immer mehr zunehmende, weil der noch ungeübte, rohe Geist der germanischen Völker sich mit der antiken Form und dem überlieferten Inhalt erst spät vertragen lernen musste, um in der Folge mit eigener frischer Kraft aus diesen Keimen ein neues Leben entwickeln zu können. Es war gleichsam eine Epoche der Acclimatisirung nothwendig, wo das fremde Samenkorn die Starrheit des noch ungebauten nordischen Erdreiches überwinden, und dieses dagegen sich für die Aufnahme der neuen Saat schmeidigen musste. Nachher erfolgte dann eine neue Blüthe, in welcher abermals die antike Auffassung der Formen den Grundaccord angab, der germanische Geist aber sich in selbständigen Wendungen und Modulationen auszusprechen vermochte.

Durch dies Verhältniss zur Ueberlieferung, durch die Forderung eines gedankenhaften Inhalts und die enge Beziehung zur Architektur erhielt die bildende Kunst gleich im Anfang ein strenges Stylgesetz, das beim weiteren Fortschreiten ihr zur leitenden Richtschnur diente und an dessen Hand sie vor Verirrungen bewahrt blieb. Die christliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geist Entgegengesetzte aufzufassen vermochte, hielt die Kunst auf lange Zeit von der Beobachtung der Natur zurück, und so blieb die antike Auffassung massgebend

und fürs Erste genügend, bis inzwischen durch die ununterbrochen fortgesetzte Uebung Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung der Natur vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche fast ausschliesslich ein kirchlicher, obgleich es nicht an Beispielen von Darstellungen der Profangeschichte fehlt, wie jener berühmte Teppich von Bayeux, auf welchem die Gemahlin Wilhelms von der Normandie die Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen gestickt hat, oder das Wandgemälde auf dem Schlosse zu Merseburg, das den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn verherrlichte. Weit überwiegend zog die Kirche nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch den weitesten Spielraum, die mannichfaltigste Gelegenheit zur Bethätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Façaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldecyklen; da ist in den mannichfachen Geräthen, die der heilige Dienst erfordert, jeder Art künstlerischer Technik eine Veranlassung zur Thätigkeit gegeben; da ist endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hülfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Aber selbst dem Inhalt nach gewährte die Kirche den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten die Summe dessen anreihen liess, was die gelehrte Bildung der Zeit irgend an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Sagen, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personificationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind sodann jene antiken Fabelwesen der Sirenen, Centauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloss ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisiren in den Werken dieser Epoche zu suchen ist, und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgrenzt, ist oft schwer zu sagen, gewiss aber erhalten beide Elemente neben einander ihre Vertretung.

Auch die Gestalten der nordischen Heldensage finden bisweilen ihren Platz, wenngleich nicht in besonders zahlreicher Anwendung. Wichtiger dagegen sind die Darstellungen aus dem deutschen Thierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Ueberhaupt

aber sind die Thiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissenschaftliche Compendien, die sogenannten Bestiarien, welche die naiven, naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so dass z. B. der Löwe eben so gut auf Christus wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichthum von Beziehungen und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung mannichfach variirt, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmisst. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Epoche lässt dabei in der Regel auch räumlich eine oft grossartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zu Tage treten. Das einzelne Bild, die gesonderte Gestalt will nichts für sich allein bedeuten. Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt es sein Gesetz. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des neuen Testaments, die Scenen des Lebens und Opfertodes Christi vorbildlich mit verwandten Geschichten des alten Bundes in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst in dieser Epoche eine grossartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelgrund stellt und aus dem gesammten Inhalt ihrer übrigen Anschauungen die feinen Beziehungen gewinnt, welche wie zarte, buntfarbige Fäden das Gewebe nach allen Seiten durchdringen und der strengen Einheit der Grundanlage die anmuthigen Gebilde einer erregten Phantasie hinzufügen.

Der stylistische Charakter der Werke ist, ihrem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich ernster, hoheitvoller, durchweg streng typischer, durch ein allgemeines traditionelles Herkommen gebundener. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, ja selbst nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich durch mancherlei byzantinische Einwirkung sich herausstellt; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der vielfachen Art der angewendeten Stoffe und der dadurch bedingten Auffassung hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren, Edleren im Ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend

eine Gesammtentwicklung in dem Sinne statt, wie die Architektur sie durch die unabweislichen materiellen Vortheile der höher entfalteten Construktion für sich gewinnen musste. Der Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigenthümliche Bedeutung zu bewahren wusste, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld und weiss es um so ungestörter auszubeuten, als der Zufall und die persönliche Befähigung des Individuums sich bei fortschreitender Uebung mehr und mehr mitbestimmend vordrängen. Im Ganzen lässt sich aber eine durchgehende Verschiedenheit in den Leistungen der nördlichen Länder und denen Italiens deutlich nachweisen, die unserer übersichtlichen Betrachtung zur Richtschnur dienen soll.

b. Geschichtliche Entwicklung.

In den Ländern diesseits der Alpen.

Unter den nordischen Ländern ist keins, das den Entwicklungsgang der romanischen Bildkunst so frisch, lebendig und vielseitig veranschaulicht wie Deutschland.[1] War das hier am reinsten vertretene germanische Wesen vorzüglich befähigt, den neuen Inhalt aufzunehmen und die überlieferte alte Form mit selbständigem Leben zu erfüllen, so kamen doch auch noch andere Ursachen mitbestimmend hinzu. Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsischen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem Volksgeist einen freien Schwung, die vielfache Verbindung mit Italien regte den bildnerischen Sinn an und gab mancherlei frische Eindrücke der reichen Schätze antiker Kunst, die auf die fremden nordischen Besucher eine tiefere Wirkung hinterlassen mochten als auf die Eingeborenen selbst. Endlich fehlte es auch nicht an byzantinischen Einflüssen, die namentlich für die Entwicklung der Technik in den Kleinkünsten von erheblicher Bedeutung waren. In manchen besonderen Zweigen, besonders für die Prachtgewänder mit eingewirkten Darstellungen kamen selbst orientalisch-saracenische Einflüsse ins Spiel.

Eine Reihe von interessanten Denkmälern gibt uns gerade in Deutschland ein anziehendes Bild der allmählich fortschreitenden Entwicklung des künstlerischen Bewusstseins. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche bemerklich; man sieht eine antikisirende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja im Laufe des 11. Jahr-

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 47. — *Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Darmstadt 1832 ff. — *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. I. Leipzig 1857. — *E. Förster*, Denkmale deutscher Bildnerei. Leipzig 1856 ff.

hunderts spricht sich oft in den bildnerischen Werken eine überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben erwacht aber eine andere Richtung, die, zumeist auf byzantinische Vorbilder gestützt, zu einer strengeren Gebundenheit, einer festeren Regel führt. Der Eindruck jener natürlichen Naivetät wird nun zurückgedrängt und ein grossentheils unerfreulicheres Wesen tritt an die Stelle, doch bietet dieses zugleich die Basis für eine höhere, freiere Entwicklung, welche gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts anhebt und bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt erreicht. Nun wird die Antike noch einmal wie mit frischen Kräften und neuer Begeisterung zum Ausgangspunkt genommen. Aber der bedeutend erweiterte Kreis des Daseins, den der Glanz des ritterlichen Lebens, das Aufblühen der Städte, die weiten Fahrten in den Orient, namentlich die Kreuzzüge eröffnet hatten, erfüllte die alten Formen mit einem jugendlich freien und edlen Leben, das bisweilen zwar noch von dem typisch starren Geiste der Ueberlieferung in Banden gehalten wird, mitunter jedoch, wo der kühner und selbstbewusster gewordene künstlerische Genius Kraft genug besass, in einer Lauterkeit und Schönheit hervorbricht, die einen edlen Formensinn, durchweht von einem tiefen Hauch der Empfindung, offenbart.

Die Plastik ist zunächst durch manche Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei, vertreten. Diese Technik wurde während der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt, und ihre Erzeugnisse bildeten einen ansehnlichen Bestandtheil jener vielgestaltigen Prunkgeräthe, deren die naive Prachtliebe einer frischen, jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, aber auch Geräthe des weltlichen Luxus wie Jagd- und Trinkhörner, Becher u. dgl. wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das bisweilen mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist. Ueberall aber, wo entweder wirkliche byzantinische Arbeiten vorliegen oder wenigstens als Muster gedient haben, zeigt sich eine bemerkenswerthe Feinheit und saubere Zierlichkeit der Technik, wie sie jener höfisch glatten Kunstweise beiwohnt. In der Regel herrscht jedoch mehr geistige Frische in den Werken jener ersteren Gattung, selbst bei aller ungefügen Derbheit, als in den byzantinisirenden.

Eine grosse Anzahl solcher Arbeiten hat sich in Bibliotheken, Kunstsammlungen sowie in den Schatzkammern mancher Kirchen noch bis jetzt erhalten. Ein prägnantes Beispiel jener ersteren Art bilden einige Elfenbeintafeln von dem Reliquienkasten in der Schlosskirche zu Quedlinburg, die wohl nicht mit Unrecht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt werden. Sie stellen Vorgänge aus dem Leben Christi dar, und zwar die Fuss-

waschung Petri, Christus die Jünger segnend, die Marien am Grabe des Herrn und die Verklärung auf Tabor, aber in so plumper, unbeholfener Weise, dass man sie zu den Incunabeln der Kunst rechnen darf. Das allgemeine Schema der antik-römischen Gewandung ist festgehalten, allein jedes annähernd richtige Verhältniss des Körpers, jedes Verständniss seines organischen Gefüges ist bis auf eine dunkle Ahnung verschwunden. Dennoch wirkt selbst in diesem naiven Ungeschick noch ein Nachklang der edlen Würde antiker Kunst und kommt der Feierlichkeit des Gegenstandes wohl zu Statten. Einen merkwürdigen Gegensatz hierzu bildet ein Diptychon in der Sammlung des Hotel Cluny zu Paris, das inschriftlich aus der Zeit Otto's II. stammt. Dieser Kaiser war, wie bekannt, mit der griechischen Prinzessin Theophanu vermählt, und wenn auch aus diesem Verhältniss nicht eigentlich ein durchgreifender byzantinischer Einfluss auf die deutsche Kunst abgeleitet werden kann, so lässt sich doch leicht erklären, dass mancherlei an Werken byzantinischer Kleinkunst auch bei dieser Veranlassung herüber kam und schon durch seine technische Ueberlegenheit zur Nachahmung reizen musste. Eine lebendige Anschauung dieses Verhältnisses gewährt das erwähnte Diptychon mit seinen Reliefs. Umrahmt von einer Säulenarchitektur sieht man Christus in erhabener Grösse und in feierlich antikem Gewandwurf, wie er segnend den puppenhaft aufgeputzten, viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemahlin die Hände auflegt. Unter dem Kaiser scheint der Verfertiger nach zeitüblicher Weise sich selbst in unterwürfiger Demuth angebracht zu haben. Von dem lebendigen Reiz, welchen die Phantasiefülle jener Zeit über die Profangeräthe in reichhaltigen Bildwerken auszugiessen liebte,



Fig. 202. Elfenbeinrelief zu Paris.

gibt ein im Domschatze zu Prag[1] aufbewahrtes Jagdhorn eine Vorstellung. Das Wagenrennen sammt der Form der Quadrigen, sowie die Gestalten der Greifen und Centauren, gegen welche sich Gladiatoren zum Kampf anschicken, deuten auf direkte antike Vorbilder, während der Charakter des Blattornaments bereits die unverkennbar romanische Form zeigt, so dass die Arbeit wohl dem 11. Jahrhundert angehören wird.



Fig. 203. Reliefs an einem Jagdhorn zu Prag.

Von grosser Bedeutung sind ferner die Arbeiten des Erzgusses, von denen Deutschland wieder die wichtigsten besitzt. Mehrere sehr hervorragende knüpfen sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissen gleich erfahrenen Mannes. Er war selbst ausübender Künstler, wie die von ihm noch jetzt vorhandenen Werke

[1] Mittelalterl. Denkm. des österr. Kaiserstaates II, 127 ff. mit trefflichen Abbildungen.

beweisen. Das erste ist die eherne Thür des Doms in Hildesheim, die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist. Die eine Reihe enthält Scenen des alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelismus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Styl ist noch ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick, das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Theil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebenso wenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessirt das Werk doch durch einen unleugbaren Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht; Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt das andere, noch merkwürdigere Werk, eine eherne Säule, die ehemals im Chor des Domes ein Kruzifix trug, jetzt aber, des Kapitäls beraubt, auf dem Platze vor dem Dome aufgerichtet ist. Offenbar verdankte sie ihre Entstehung den Anschauungen, welche der ausgezeichnete Bischof in Rom selbst gehabt, denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Marc Aurel ziehen sich auch an der Bernwardssäule in spiralförmiger Windung Darstellungen aus dem Leben Christi hin, die selbst in der überfüllten Anordnung des Reliefs an jene römischen Vorbilder erinnern und den Beweis liefern, wie schwankend damals die künstlerische Praxis, wie wenig bestimmt die stylistischen Gesetze des Schaffens waren. Eine ähnliche Erzthür befindet sich am Dom zu Augsburg, vermuthlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.

Einer mehr fortgeschrittenen Epoche gehört sodann ein grosses Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich an, das von Meister *Lambert Patras* aus Dinant nach dem Jahr 1112 gegossen wurde. Gleich dem berühmten ehernen Meere im Vorhofe des salomonischen Tempels ruht das Becken auf zwölf Stiergestalten, die zugleich eine Anspielung auf die Apostel enthalten. An seinen Aussenflächen erblickt man fünf Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht. Man sieht Johannes als Bussprediger, sodann wie er die Zöllner tauft, wobei in der Inschrift auf den Grösseren, der da kommen soll, hingewiesen wird; weiterhin die Taufe Christi und zwei andere biblische Taufhandlungen. Die Composition ist hier schon ungleich freier und mannichfaltiger, die Körperbildung natürlicher, die Gewandung einfach und klar, das Ganze erfüllt von einem schlichten Natursinn, der die antikisirende Auffassung wohlthuend durchdringt. Ein anderes Werk derselben Epoche, von einem Meister *Gerhard*

[1] *Kratz*, der Dom zu Hildesheim. — Denkm. d. Kunst, Taf. 47, Fig. 9 u. 10.

gefertigt, bewahrt der Dom zu Osnabrück. Es zeigt die Darstellung der Taufe Christi, wobei ein in dienstfertiger Eile nahender Engel ein Tuch zum Abtrocknen reicht. Auch hier durchbricht ein frisches Naturgefühl und das Bedürfniss nach dramatischem Leben glücklich die starre Form. Weiterhin gehören derselben Epoche die sogenannte Korssun'sche Thür der Kathedrale zu Nowgorod und die ebenfalls in Erz gegossene Thür des



Fig. 204. Relief vom Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich.

Domes zu Gnesen. Endlich besitzt der Dom zu Hildesheim ein noch reicheres Taufbecken des 13. Jahrh., das auf den personificirten Gestalten der Paradiesesflüsse ruht und an seinen Flächen mit Reliefs in einem lebendig bewegten Style bedeckt ist. Aber auch an andern Geräthen des kirchlichen Kultus tritt dieselbe Lust an reicher Ausbildung und dasselbe technische Geschick in Herstellung grösserer Gussarbeiten mehrfach hervor. So an dem prachtvollen siebenarmigen Leuchter in der Stiftskirche zu Essen, einem der wenigen erhaltenen Beispiele dieser in der romanischen Epoche beliebten Nachbildung des siebenarmigen Leuchters im salomonischen Tempel; ferner an dem reich geschmückten Leuchterfuss im Dom zu Prag, der in seinem bunten Gemisch zierlichen Rankenwerks, menschlicher Gestalten und abenteuerlicher Thierbildungen ein anziehendes Beispiel der phantasiereichen und sinnvollen romanischen Ornamentik gewährt. Sodann ist als ein Prachtwerk der Schlussepoche der Kronleuchter des Münsters zu Aachen zu nennen, der von Kaiser Friedrich I. gestiftet wurde. Aehnliche im Dom zu Hildesheim und der Kirche zu Comburg.

Sind die bisher besprochenen Werke beweglicheren Charakters, so haben wir nun auch der Sculpturen zu gedenken, die in Stein oder Stuck

zur Ausstattung der Bauwerke selbst angeordnet wurden und für deren reichere Anwendung die Portale, Chorschranken und Lettner vorzüglich Gelegenheit darboten. Bei der schwierigeren Behandlung des Materials war es natürlich, dass erst die reichere Entwicklungsepoche das dekorative Bedürfniss zu solchen bedeutenderen Werken steigerte. Zu den älteren, die dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben sind, gehören die zwei interessanten Steinreliefs im Münster zu Basel, die zwischen kleinen Bogenstellungen paarweise verbundene Apostelgestalten und vier Marterscenen enthalten. Auch hier spricht sich das Streben nach bewegterem Leben und einer gewissen Natürlichkeit bei klar und wirkungsvoll stylisirter Gewandung deutlich aus. In die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt sodann das vielbesprochene kolossale Relief der Externsteine in Westfalen, an einer



Fig. 205. Vom Leuchter im Dom zu Prag.

Felswand in einer Breite von 13 Fuss und einer Höhe von über 16 Fuss ausgearbeitet. Es ist eine Darstellung der Kreuzesabnahme,[1] bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen Bezüge. Ueber dem Kreuz schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken und zu Füssen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die hier noch nicht ohnmächtig wird und eine Gruppe für sich bildet, sondern in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfasst, und in kummervoller Zärtlich-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 47, Fig. 1.

keit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiss.

Eine ganze Reihe von Reliefcompositionen und in ihnen eine consequent fortschreitende Entwicklung lässt sich in den sächsischen Basiliken nachweisen. Zu den ältesten, noch ganz strengen gehören die in Stuck ausgeführten Gestalten Christi und der Apostel auf der Brüstung einer westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Freier und entwickelter zeigen sich die Stuckreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ebenfalls die Apostel und in ihrer Mitte einerseits Christus, andererseits seine Mutter, Arbeiten, in denen der strenge Styl bereits zu seltener Weichheit sich entwickelt hat. Minder edel, aber lebhafter bewegt sind die Reliefgestalten an den Chorschranken von S. Michael zu Hildesheim, die denn auch nicht mehr sitzend, sondern stehend dargestellt sind. Zu einer in dieser Epoche höchst seltenen Vollendung, zu fast klassischer Anmuth erhebt sich dieser Styl in den Steinskulpturen zu Wechselburg und zu Freiberg. In der Kirche zu Wechselburg sind es zunächst die Reliefs der Kanzel,[1] die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter der Menschheit am höchsten Throne, bildet die Mittelgruppe. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Anbetung der ehernen Schlange angedeutet. Kain und Abel, die ihre Opfergaben darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört der Altar derselben Kirche an, ein ausgedehnter freier Arkadenbau, der mit Bildwerken in einem noch milderen, freier und weicher durchgebildeten Styl geschmückt und von einem Kruzifix zwischen den Ge-


Fig. 206. Relief aus der Kirche zu Gröningen.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 47, Fig. 2 u. 3.

stalten des Johannes und der Maria gekrönt ist. Das Glanzwerk dieser Schlussepoche, die der Mitte des 13. Jahrhunderts nahe stehen wird, sind die Skulpturen der goldenen Pforte zu Freiberg,[1] der Rest eines älteren Baues am später gothisch erneuerten Dome. Im Bogenfeld die thronende Maria mit dem Kinde, das von den heil. drei Königen verehrt wird, während darüber in den Archivolten die Gestalten der Dreieinigkeit, von Engeln umgeben, sich zeigen. Zu beiden Seiten des Portals aber zwischen den Säulenstellungen sind je vier freie Gestalten angebracht, die in vielseitiger Symbolik die prophetische Verkündigung des Messias andeuten. Das Ganze hat also abermals einen tiefen gedanklichen Zusammenhang, hier jedoch in freier, selbständiger Verwendung der Motive. In derselben Weise tritt auch die formelle Behandlung vor uns hin: fein und edel, in jugendlicher Anmuth und freiem Schwung, ja mit einer Hinneigung zum sanft Lieblichen. Die Bildung der Köpfe erinnert gleich der Gewandung an die Hoheit der Antike, aber es ist hier ein völlig neues Lebensgefühl, eine vertiefte Empfindung, die zum siegreichen Ausdruck kommt. Unter den besten und edelsten Werken der romanischen Schlussepoche stehen diese herrlichen Skulpturen doch weitaus als die vorzüglichsten da, und nur durch die Annahme eines besonders hochbegabten Künstlers lässt sich ihre Existenz erklären. Doch hängen sie offenbar zusammen mit dem von Anfang schon in den sächsischen Gegenden lebendig und bedeutsam hervortretenden plastischen Streben und finden auch in der klassischen Feinheit und Eleganz der reich ausgebildeten ornamentalen Skulptur, wie sie z. B. der Dom zu Naumburg zeigt, eine Analogie.



Fig. 207. Relief aus der Kirche zu Wechselburg.

Ein verwandtes, auf lautere Schönheit und freie Bewegung gerichtetes Streben erkennt man, wenngleich noch in strengerer Behandlung, an den

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 47, Fig. 4—6.

Reliefs der östlichen Chorschranken im Dom zu Bamberg.[1] Was dagegen den eigentlich süddeutschen Monumenten angehört, wie die Skulpturen der Galluspforte im Dom zu Basel und Andres zeugt von einem auffallenden Verharren bei roher, unausgebildeter Starrheit, die namentlich an manchen österreichischen Werken, wie z. B. an der Kirche zu Schöngrabern[2] seltsam mit der Eleganz der bloss dekorativen Plastik contrastirt.

Unter den französischen Werken derselben Gattung geht Manches in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts zurück. Das umfangreichste Denkmal dieser Epoche sind die Skulpturen am Hauptportal der Abteikirche von Conques, die in beliebter Weise eine Darstellung des jüngsten Gerichts geben. In der Mitte thront starr und streng die Gestalt Christi, umringt von Engeln; unten sieht man die Scheidung der Guten und der Bösen, die dem Paradies und dem Höllenrachen entgegengeführt werden. Im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts kam namentlich in Frankreich der Gebrauch in Aufnahme, die Säulenkapitäle mit geschichtlichen Scenen aus der Bibel und der Legende oder auch mit rein phantastischen und symbolischen Darstellungen zu überladen. Schon die räumliche Beschränkung führte dabei zu einem ziemlich wilden, styllosen Gedränge in der Anordnung, und der Styl der Gestalten schwankt zwischen dem starr Leblosen und dem fast barbarisch Wilden. So z. B. an einem Kapitäl in der Kirche zu Vézelay, das Moses und die Verehrung des goldnen Kalbes in derb phantastischer Behandlung darstellt. Aber auch sonst, namentlich an Portalen und ganzen Façaden, wurden in demselben starren, conventionellen Style Skulpturen reichlich angebracht, namentlich im Süden, wie an der Kathedrale von Arles, welche die häufig vorkommende Darstellung des Weltgerichts enthält.

Eine üppigere Phantastik dagegen wird in den westlichen Gegenden, vorzüglich im Poitou, mit grossem Eifer gepflegt und treibt an der Prachtdekoration der Façade der Kathedrale zu Angoulême eine der glänzendsten Blüthen. Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts wird in den nordfranzösischen Gegenden ein strenges Wiederaufnehmen der alten hieratischen Formen bemerkt, das sich in einer fast säulenartigen Starrheit der Gestalten, und einem zierlich leblosen Parallelismus der Falten — nicht unähnlich den archaistischen Bildwerken griechischer Kunst — kundgibt. Die Portale der Kathedralen von Bourges, Chartres und le Mans bieten merkwürdige Beispiele dieser Richtung, die ein Anachronismus scheinen könnte, wenn sie nicht die strenge Basis bildete, auf welcher sich unter erneutem Aufschwung des architektonischen Schaffens seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts eine neue, grossartige, wunderbar freie und vollendete plastische Kunst erheben sollte. Doch fallen diese Richtungen in Frank-

[1] *Kugler's* Kl. Schriften Bd. I, mit Abbildungen.
[2] Trefflich publicirt von *G. Heider*, die Kirche zu Schöngrabern. Wien 1854.

reich mit der frühgothischen Tendenz zusammen, sind also später zu betrachten.

Den Uebergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloss durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten angenommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besass, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefässen, Reliquienbehältern aller Art, Processionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung grosser Altäre mit sogenannten Antependien hergegeben. So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich doch in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit, die zuerst durch byzantinische Muster sich verbreitete, dann aber namentlich in Limoges sich zu hoher und selbständiger Blüthe ausbildete. Die Byzantiner lötheten zu dem Ende Goldfäden auf die Fläche, welche die einzelnen Farben scheiden und beim Schmelzen vor dem Zusammenlaufen bewahren (»émaux cloisonnés«); die abendländische Technik dagegen vertiefte den Grund für die Aufnahme der Emailmasse und liess die vergoldeten Ränder erhaben vortreten (»ém. champlevés oder ém. en taille d'épargne«).



Fig. 208. Statue vom Hauptportal der Kathedr. zu Chartres.

Prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert finden sich in den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim und der Stiftskirche zu Essen. Das folgende Jahrhundert war ungemein thätig in dieser dem Wohlgefallen an Prunk und Schmuck so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung grosser Reliquienbehälter, die in Form länglicher Kasten

mit dachartigem Abschluss sich selbst wie kleine kostbare Bauwerke darstellen. So der reiche S. Heribertskasten zu Deuz, die beiden prächtigen, mit edlen Steinen, sowie mit eleganten Arabesken geschmückten Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden im Münster zu Aachen und der ebenfalls der Schlussepoche angehörende Prachtschrein der heil. drei Könige im Dom zu Köln, der aufs Glanzvollste ausgestattet ist. Zu den berühmtesten Werken solcher Art gehört auch der sogenannte Verduner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[1]



Fig. 209. Vom Verduner Altar zu Kloster-Neuburg.

der ursprünglich als Antependium diente und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurde. Aus 51 vergoldeten Erztafeln setzt sich das reiche Ganze zusammen, durchweg bedeckt mit Scenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen gravirt, die mit blauer und rother Farbe ausgefüllt sind. Diese Zeichnungen sind von hoher Bedeutung, denn sie bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft grossartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers. Zur Veranschaulichung diene die Darstellung des Simson, der den Löwen bezwingt, wo zwar noch gewaltsam

[1] In prachtvoller Darstellung herausgegeben von *A. v. Camesina* und *Arneth:* das Niello-Antependium zu Kloster-Neuburg. Wien 1856. Neuerdings abermals von *Heider* und *Camesina.*

und herb, aber doch auch gewaltig, kühn und energisch sich eine leidenschaftliche Handlung ausspricht.

Kommen wir nun zur Betrachtung der Malerei selbst,[1] so gewähren uns vor Allem die Miniaturen die ausgiebigste Quelle für die Anschauung der verschiedenen Stadien der Entwicklung.[2] Sie beginnen mit der barbarisirten Nachahmung der Antike, die schon in der karolingischen Epoche allgemein herrschend war. Auch in dieser Technik behält Deutschland lange Zeit den Vorrang. Seine Klöster hatten den regsten wissenschaftlichen Sinn und nährten in ihren Schulen ein Studium der antiken Literatur, das seinen Nachhall in den Chroniken und Lebensbeschreibungen, aber auch selbst in manchen poetischen Versuchen, wie in den Komödien der Nonne Roswitha zu Gandersheim, fand. Die Miniaturen, mit welchen man die Handschriften zu schmücken liebte, gehen nun gleich der übrigen Bildkunst dieser Epoche nicht von der Natur, sondern von einem überlieferten Typus aus. Die Gestalten haben keinerlei Naturumgebung, heben sich nur von einem farbigen, oft teppichartigen Hintergrunde ab, und werden von einer Architektur, gewöhnlich von einer Säulenarkade, umfasst. Für die technische Behandlung war es epochemachend, als in der Spätzeit des 10. Jahrhunderts, veranlasst durch die Verbindung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu, byzantinische Kunstwerke in grösserer Zahl nach Deutschland kamen und der fein ausgebildeten byzantinischen Behandlung den Sieg verschafften. Man begann mit um so grösserem Eifer diese Werke nachzuahmen, als in ihnen ein fest ausgeprägter Kanon als handliches Recept und Schulgesetz sich der allgemeinen Verwendung passend darbot. Die Farbenscala wurde nun eine reichere, mannichfaltigere, namentlich durch gebrochene Mitteltöne gehoben. Nach wie vor beruhte aber das Wesen dieser Kunst auf schlichter Umrisszeichnung, mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen und Gewandmotive, ausgefüllt mit einfachen, mehr oder minder pastosen Farben, die bisweilen eine leichte Schattenangabe erhalten, wobei die Lichter weiss oder gelb aufgesetzt werden. Bei der Farbenvertheilung leitete mehr ein allgemeines Gesetz der Harmonie, als die Rücksicht auf die Natur, und es ist nichts Seltenes, dass Haare und Bart grün oder blau gefärbt sind, wenn es gerade so am besten passt. Die Gesichter erhalten eine fahle, selbst grünliche Farbe und Schattirung, die im Verein mit dem Hageren, Eingefallenen, den langgestreckten Gestalten und der leblos schematischen Gewandung diesen Arbeiten einen bei aller Farbenpracht doch tristen, abschreckenden Ausdruck geben. Dennoch war diese Verpuppung in eine starre Regel nothwendig, damit einst eine edle, freie Kunst sich daraus hervorringe.

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 49 und 49 A.

[2] Zahlreiche stylgetreue Abbildungen gibt *Kugler* in den Kl. Schriften zur Kunstgesch. Bd. I. und II. Stuttgart 1853 ff.

Unter den Werken dieser Frühepoche hat das Evangeliarium des Bischofs Egbert von Trier in der dortigen städtischen Bibliothek, eine Arbeit vom Ende des 10. Jahrhunderts, grosse Bedeutung. Die Farben sind in buntem, reizendem Wechsel angewendet, die Gestalten der Evangelisten haben eine zwar starre, aber ergreifend grossartige Würde. Im Anfange des 11. Jahrhunderts war es namentlich die Regierung Heinrichs II. (des Heiligen), deren frommer Eifer dem Betriebe der Miniaturmalerei förderlich wurde. Noch jetzt bewahren die Bibliotheken zu Bamberg und zu München eine Anzahl prachtvoller Manuscripte, welche er seiner Lieblingsstiftung, dem Dom zu Bamberg, verehrt hat. Im weiteren Verlauf des 11. Jahrhunderts bemächtigt sich eine manieristische Entartung dieses Styles, die in seltsam verschrobenen Körperformen, wirren Gewandmotiven und oft abstossender Hässlichkeit sich geltend macht und den tiefsten Verfall der Kunst verräth. Aber im 12. Jahrhundert rafft sie sich unter dem Vorgange der Architektur zu neuem Leben, zu strenger Gesetzmässigkeit und Klarheit auf, die allerdings anfangs wieder in eine byzantinische Starrheit umzuschlagen droht, bald aber, namentlich seit der Mitte des Jahrhunderts eine freiere, lebendigere Umgestaltung der alten Typen anbahnt. Unter diesem günstigen Umschwung erhebt sich die Miniaturmalerei zu jener tieferen, gedanken- und phantasievollen Auffassung, welche den bedeutendsten Leistungen romanischer Kunst überall als Merkmal aufgeprägt ist. Eins der bedeutendsten Werke dieser Epoche besitzt die Bibliothek zu Strassburg an dem »Hortus deliciarum«, welchen die Aebtissin *Herrad von Landsberg* bis 1175 geschrieben und mit zahlreichen Abbildungen versehen hat, denen ein vielfaches Eingehen auf Natur und Leben einen naiven Reiz verleiht.[1] Von der freien, schwungvollen Phantastik, die in den Randverzierungen und Initialen ihr heitres Spiel treibt, geben drei Passionale aus dem Kloster Zwiefalten in der Bibliothek zu Stuttgart mehrfach glänzende Beispiele.

Eine andre Gattung der Miniaturmalerei kommt gegen Ende des 12. Jahrhunderts, angeregt durch das Aufblühen der ritterlichen Poesie, in schwunghaften Betrieb und scheint vorzugsweise im südlichen Deutschland, namentlich in Baiern, geherrscht zu haben. Zu jener ersteren verhält sie sich ungefähr wie das anspruchslose Volkslied zum kunstvollen Gesang, der zur Feier des Gottesdienstes ertönt. Es sind schlichte Federzeichnungen, meist nur mit schwarzen und rothen Strichen ausgeführt, leicht mit Farben angetuscht. Sie geben sich nicht so prachtvoll reich, aber auch nicht so schwerfällig ernst, wie jene; sie sind in ihrem leichten Federzug besser geeignet, den Eingebungen der Phantasie zu folgen und der dichterischen Einbildungskraft zum Ausdruck zu dienen. Und wie in der Entwicklung der Musik die im Volksliede lebende Melodie zu dem

[1] Abbildungen und Beschreibung bei *Ch. Engelhardt* „Herrad von Landsberg etc.“ Stuttg. 1818.

strengen, in einseitiger Doctrin erstarrenden Kunstgesang hinzutreten musste, um eine höhere Stufe zu erreichen, so scheinen diese einfachen Federzeichnungen die Brücke zu der Epoche zu bilden, in welcher die Malerei auf freierem Felde den Regungen des inneren Seelenlebens gerecht zu werden vermochte.



Fig. 210. Wundererscheinung bei Christi Geburt. Aus der Handschrift des Werner von Tegernsee.

Meistens sind es weltliche, ritterliche Dichtungen, denen diese anmuthigen Miniaturen zum Schmuck beigefügt sind, die in ihrer unbefangeneren, lebendigeren Weise eine bis dahin unbekannte Frische der Empfindung verrathen. Doch kommen auch mehrere Werke religiösen Inhalts mit ähnlichen Illustrationen vor. Die Bibliothek zu Berlin besitzt eine Handschrift des Gedichts vom Leben der Maria vom Mönch *Werner von Tegernsee,*[1] deren Miniaturen ein ungemein bewegtes, energisches Lebensgefühl verrathen. Ein andres, ebendaselbst befindliches Manuscript der Eneidt (Aeneide) des Heinrich von Veldeck steht in dieser Hinsicht jenem Werk sehr nahe, wie die Darstellung der Dido beweisen mag, die vor Aeneas ihren Klagen freien Lauf lässt, während er sich vergebens bemüht, sie zu trösten (Fig. 211).

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 49, Fig. 9. — Vgl. *Kugler's* Kl. Schriften Bd. I.

Von den französischen Miniaturen ist nur zu sagen, dass ihre Entwicklung einen ähnlichen Verlauf nimmt, wie in Deutschland; dagegen pflegte England in der Frühepoche bis in die Normannenzeit hinein die angelsächsische Styltradition, bis auch dort ein Umschwung zur eigentlich romanischen Behandlungsweise eintrat.

Zu grossartiger räumlicher Wirkung entfaltete sich nun die Malerei in den Wandgemälden der Kirchen. Der stylistische Charakter derselben entwickelt sich ungefähr in Uebereinstimmung mit der Miniaturmalerei, nur dass der feierliche Inhalt, sowie der unmittelbare Zusammenhang mit der Architektur hier im Ganzen dem Styl eine strengere Erhabenheit verleihen, die freie Regung des individuellen Lebens einschränken,

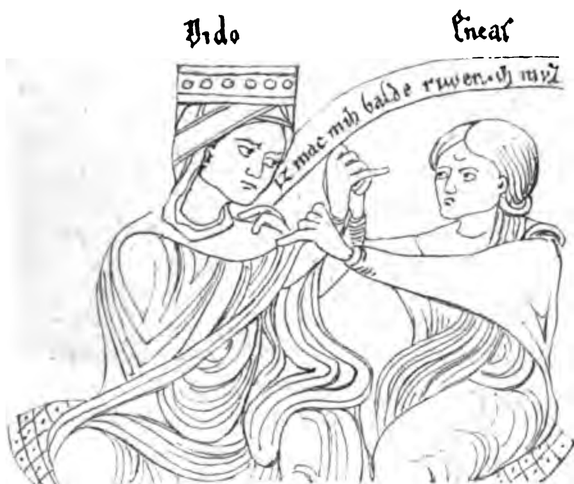


Fig. 211. Dido und Aeneas. Aus der Handschrift der Eneidt.

aber dafür oft den Eindruck von hoher Würde und Macht gewähren. Es liegen genug Beispiele vor, aus denen sich schliessen lässt, dass die völlige Bemalung des Innern der Kirchen an den Wänden, Gewölben und Holzdecken allgemeine Sitte war und in ihrer Gesammtwirkung dem künstlerischen Charakter des Ganzen den Abschluss und die höhere Weihe gab. Eine einfache energische Zeichnung der Gestalten, die sich in kräftigen Farbtönen von dem in der Regel blau gehaltenen Hintergrund abheben, ist die Bedingung einer bedeutenden monumentalen Wirkung. Damit verbindet sich eine klare architektonische Gliederung, die durch gemalte Ornamentbänder oft in reichen und geschmackvollen Mustern sich gliedert und dem ausgedehnten Ganzen klare Uebersichtlichkeit, rhythmischen Wechsel und reiches Leben verleiht.

Dass schon im Laufe des 11. Jahrhunderts die Wandmalerei in grosser Ausdehnung geübt wurde, wird durch zahlreiche schriftliche Nachrichten verbürgt, doch hat sich nichts erhalten, das mit Sicherheit dieser Periode zuzuschreiben wäre. Aus dem 12. Jahrhundert dagegen sind mehrfach bedeutende Reste aus der spätern Uebertünchung zu Tage getreten. Eins der grossartigsten, umfassendsten Beispiele bietet Frankreich in der Kirche



Fig. 212. Wandgemälde von St. Savin.

von St. Savin im Poitou.[1] Vermuthlich vom Ausgange des 11. Jahrhunderts bis in den Beginn des folgenden mit ihrer Entstehung hineinreichend, gewähren sie das Bild einer grossartig strengen gebundenen Auffassung, die sich zu feierlicher Wirkung erhebt. Sie beginnen in der Krypta mit den Scenen aus der Legende der Stiftsheiligen; der Chor sammt seinen Kapellen zeigt die grossartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schliessen sich Darstellungen aus dem alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Scenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüber liegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge. Die Auffassung ist überall überwiegend streng und typisch, die Gestalten sind lang, hager und byzantinisirend, aber in der Gewandung klingt die schlichte Grossartigkeit der Antike nach. Diese

[1]) Denkm. d. Kunst, Taf. 49, Fig. 7 u. 8.

Elemente verbinden sich zum Eindruck einer strengen Würde, die sich bisweilen, wie in der hier beigefügten Darstellung des Moses, der auf dem Sinai die Gesetztafeln empfängt, zu feierlichem Ausdruck erhebt. Eine über alle Theile der Architektur, über Säulenschäfte, Kapitäle und Archivolten sich hinziehende ornamentale Bemalung gibt dem Ganzen einen harmonischen Abschluss.

In Deutschland stehen unter den Werken des entwickelten 12. Jahrhunderts die Wandmalereien in der untern Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn an Ausdehnung und künstlerischem Gehalt in erster Linie.[1]



Fig. 213. Wandgemälde von Schwarzrheindorf.

Unmittelbar nach dem Jahre 1151 ausgeführt, geben sie durch den grossartigen architektonischen Rhythmus, wie durch den tiefsinnigen Gedankengang, der ihnen zu Grunde liegt, einen Eindruck von seltner Macht und Bedeutung. Inmitten der Hauptapsis thront der Erlöser; in der nördlichen Apsis ist die Kreuzigung Christi, in der südlichen die Verklärung auf Tabor dargestellt (aus der wir unter Fig. 213 einige Gestalten mittheilen), im Westen an der Seite des Eingangs in sinniger Weise die Vertreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel als ernste göttliche Warnung für die, welche das Haus des Herrn betreten. Unter diesen Darstellungen und an den breiten Gurten der Gewölbe sieht man Einzelgestalten von

[1] Nach den Zeichnungen derselben im Museum zu Berlin von *C. Hohe* ist unsre Abbildung genommen. — Vgl. auch Denkm. der Kunst, Taf. 49 A, Fig. 1—7.

Heiligen, allegorische Personificationen und fürstliche Bildnisse, an den Kreuzgewölben selbst aber Scenen tiefsinniger symbolischer Bedeutung, die sich auf den Gegensatz der wahren Gottesverehrung und des Götzendienstes zu beziehen scheinen. Die Gestalten sind in einfacher Umrisszeichnung und schlichter Kolorirung auf dunkelblauem, grün eingefasstem



Fig. 214. Maria. Von der Decke in S. Michael zu Hildesheim.

Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engern Schranken bekundet sich aber, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Composition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen.

In der Schlussepoche des romanischen Styls scheint die Wandmalerei besonders am Niederrhein, in Westfalen und Sachsen sich in fester Tradition zu umfassenden Leistungen ausgebildet zu haben. Die namhaftesten sind die Gemälde des Kapitelsaals zu Brauweiler, die der Nikolaikapelle zu Soest[1] und der Kirche zu Methler,[2] vor Allen aber die bedeutenden Gewölbmalereien im Chor und Querschiff des Domes zu Braunschweig. Eins der wichtigsten Werke dieser Zeit ist die Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim, die in überaus schöner Eintheilung und reichem ornamentalem Rahmen den Stammbaum Christi oder die sogenannte Wurzel Jesse enthält.[3] Eine Reihe von Hauptmedaillons beginnt mit dem Sündenfall und setzt sich durch die Bilder der Vorfahren Christi bis zur Maria, dem in der Glorie thronenden Erlöser fort, während kleinere Medaillons auf beiden Seiten die Schaar der Patriarchen und Propheten des alten Bundes vorführen. Der Styl hat bei aller typischen Feierlichkeit ein gewisses freieres Leben, das sich namentlich auch in den reichen Motiven der Gewandung offenbart.

Eine ähnliche Behandlung und architektonische Gliederung findet man an den Glasgemälden, die in der romanischen Zeit besonders von Deutschland aus, dann aber auch mit grossem Erfolg in Frankreich häufig zur Anwendung kamen. Das Wenige, was davon erhalten ist, zeichnet sich durch einfache, strenge Behandlung und prachtvolle Gluth der Farben aus.

In Italien.

Die italienische Kunst[4] folgt zwar im Allgemeinen in dieser Zeit noch den Entwicklungsgesetzen, die auch in der nordischen sich geltend machten; dennoch schlägt sie in gewisser Beziehung schon jetzt einen selbständigen Weg ein, welcher sie auch dann zu einem gesonderten Ziele führt. In den Frühepochen steht Italien, wie in allgemeiner Kultur, so besonders in bildnerischer Thätigkeit auf einer tief untergeordneten Stufe, von deren kaum glaublicher Rohheit unter Anderm das Erzportal von S. Zeno zu Verona ein sprechendes Zeugniss ablegt. Es ist aus lauter kleinen Reliefplatten mühsam zusammengefügt, deren Darstellungen namentlich am linken Thürflügel erstaunlich barbarisch aussehen. Aus den zahlreichen Steinsculpturen heben wir als Beispiel dieses rohen Styles eine Darstellung des Abendmahls von der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand hervor, die sich zugleich mit allerlei phantastischem Bildwerk verbindet. Erträglich sind

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 49 A, Fig. 10 u. 11. — *W. Lübke*, Mittelalterliche Kunst in Westfalen. Taf. 28 u. 29.

[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 49 A, Fig. 12. — *W. Lübke*, a. a. O. Taf. 30.

[3] Denkm. d. Kunst, Taf. 49 A, Fig. 15. — In Farbendruck vorzüglich publicirt von Dr. *Kratz*. Berlin 1856.

[4] *d'Agincourt*, histoire de l'art. — *Cicognara*, storia della scultura. 3 Vols. Fol. Venezia 1813.

in dieser Epoche nur die Arbeiten, welche direkten byzantinischen Einfluss verrathen. Wie allgemein derselbe in Venedig und Unteritalien verbreitet war, bezeugen noch jetzt einige umfangreiche Arbeiten, deren Technik eine durchaus byzantinische ist. So die ehernen Thürflügel am

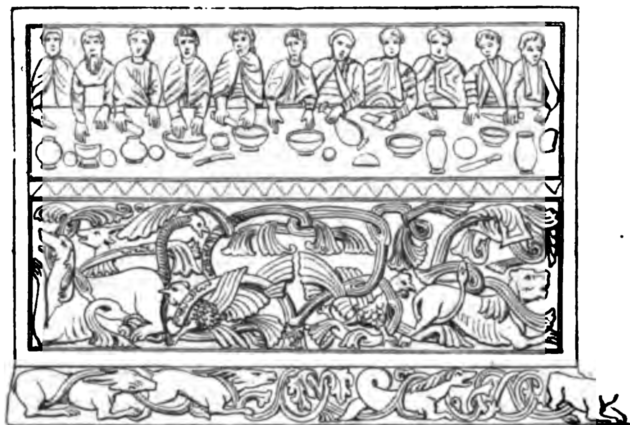


Fig. 215. Von der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand.

Hauptportal von S. Marco zu Venedig; die bei dem Brande von 1823 zerstörten Thüren von S. Paolo vor Rom, welche im Jahre 1070 zu Constantinopel gearbeitet waren; so die ähnlich behandelten Erzportale der Kathedrale von Amalfi und an der Kathedrale von Salerno. Alle diese Werke haben jene ächt byzantinische nielloartige Technik, in welcher die Figuren dem Erz eingravirt und durch eingelegte Silberdrähte und Silberplättchen ausgefüllt werden. In Amalfi sind die wenigen dargestellten Figuren von starr byzantinischer Auffassung, in Salerno dagegen etwas besser und lebendiger gebildet.

Eine neue Richtung bahnt sich mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts an, zunächst aber in einer Weise, die als barbarische Auflösung aller Kunstform gelten könnte. Denn es bemächtigt sich ein roher, wilder Naturalismus der italienischen Plastik, der nur die alten typischen Gesetze aufzulösen weiss, ohne doch schon eine neue Regel zu finden. Die Portale und Façaden oberitalienischer und toskanischer Kirchen zeigen reiche Spuren dieser neuen Bewegung, aber je seltener sich darunter Ansprechendes findet, um so naiver wirkt die Ruhmredigkeit, mit welcher überall die Künstler ihre Namen ausführlich dabei angebracht haben. Vergleicht man damit die fast völlige Namenlosigkeit, unter welcher uns die meisten und selbst die edelsten Bildwerke dieser Zeit in Deutschland entgegentreten, so erkennt man, wie in Italien das Selbstgefühl der Künstler sich schon

früh geregt hat. Dieses freie Heraustreten der Persönlichkeit ist aber einer der mächtigen Hebel, die in der Folge die italienische Kunst eine so hohe Stufe erreichen liessen. Etwa derselben Epoche mögen zwei Reliefplatten mit den Gestalten der Evangelisten Lucas und Johannes angehören, welche ehemals sich im Vorhofe der mit dem Baptisterium zu Aquileja verbundenen Kirche befanden und ein interessantes Beispiel der seltsamen Symbolik des Mittelalters gewähren. In Unteritalien macht sich gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer Aufschwung des Erzgusses bemerklich, der nun aber anstatt der früheren byzantinischen Niellen eine lebendige plastische Durchführung mit sich bringt. Ein bedeutendes Werk,



Fig. 216. Die Evangelisten Johannes und Lucas, Relief aus Aquileja.

inschriftlich vom Jahr 1179, ist das Erzportal an der Kathedrale von Ravello, dessen Figuren in einer neuen klassicistischen Weise behandelt sind; die architektonische Umrahmung hat reichen Schmuck von edlen romanischen Blattornamenten; die bildlichen Darstellungen sind zwar noch gebunden in der Bewegung, aber ohne alle Rohheit. Als Meister dieses Portals nennt sich Barisanus von Trani, der auch für den Dom zu Monreale und die Kathedrale seiner Vaterstadt Trani ähnliche ebenfalls noch vorhandene Pforten gearbeitet hat.

In solchen Werken ist also die italienische Skulptur zu einem neuen Stylgesetze durchgedrungen, das zu seiner höheren Entfaltung nun eines Genius bedurfte, der etwa dem Meister der goldenen Pforte in Freiberg ebenbürtig wäre. Ein solcher erschien in dem grossen *Nicola Pisano*, der um 1204 geboren war und dessen Thätigkeit bis gegen 1280 hinauf-

reicht. Mit ihm lebt plötzlich die Antike in ihrer Macht und Herrlichkeit zu einem wunderbaren neuen, wenn auch kurzen Dasein wieder auf, himmelweit entfernt von den kümmerlichen und trüben Reminiscenzen, die bis dahin in der romanischen Kunst sich fortgefristet hatten, aber auch weit unbedingter und entschiedener als sie anderwärts selbst in den edelsten Schöpfungen, selbst in den Skulpturen von Wechselburg und Freiberg sich zeigte. Seine Richtung ist ebenso gut eine Renaissance vor der Renaissance, wie die Façade von S. Miniato, wie das Baptisterium zu Florenz es war. Aber wenn diese Bauten schon uns beweisen, dass dergleichen damals in Toskana wie eine Nothwendigkeit in der Luft gelegen haben muss, so ist damit doch die Erscheinung dieses wunderbaren Meisters um nichts weniger unaufgeklärt. Mehr als zweifelhaft will es uns dünken, dafür den Einfluss deutscher Meister in Anspruch zu nehmen. Man wird schliesslich immer wieder auf den freien Blick und die der Antike sympathische Geistesrichtung Nicola's als den letzten Erklärungsgrund zurückgreifen müssen.

Eine frühe Jugendarbeit des Meisters, das Relief einer Kreuzabnahme im nördlichen Portal der Vorhalle am Dom zu Lucca, vom Jahr 1233, zeigt ihn von der allgemein gültigen romanischen Auffassung noch befangen. Das erste Werk seines späteren Mannesalters, die prachtvolle Kanzel im Baptisterium zu Pisa, datirt vom Jahre 1260.[1] Sechs Säulen und in der Mitte eine siebente auf Löwen und andern Gestalten ruhend und durch gothisirende Kleeblattbögen verbunden, tragen den Oberbau mit seinen Balustraden, zu dem eine Treppe hinaufführt, so dass der ganze glänzende Marmorbau ein für sich selbständiges Werk bildet. Ueber den eleganten Blätterkapitälen erheben sich kleine Statuen und neben ihnen an den Bogenzwickeln finden sich Reliefs, allegorische Gestalten, Propheten und Evangelisten darstellend. Die Hauptscenen sind aber die reichen Reliefs an den Brüstungswänden, welche die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht enthalten. Die Scenen sind figurenreich und in der gedrängten Weise römischer Sarkophagskulpturen componirt; mehr aber als dies äusserliche athmet das innere Leben der Gestalten den Geist der antiken Kunst. Die Madonna ruht bei der Geburt Christi in der Hoheit und Selbstherrlichkeit einer Juno auf ihrem Polster, und bei der Anbetung der Könige thront sie wie eine Fürstin, die von Vasallenfürsten den schuldigen Tribut entgegennimmt. Es sind wahrhafte, tief eindringende, ihres Zieles wohl bewusste Studien nach der Antike, die Zug für Zug sich in der Behandlung der Gestalten offenbaren, und noch jetzt sieht man unter den römischen Sarkophagen des Camposanto Motive, die dem grossen Regenerator der Plastik einen Anhalt geboten haben. In der Behandlung des Nackten, die namentlich beim jüngsten Gericht hervortritt, zeigt er

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 48, Fig. 8.

eine Fülle von Gedanken, die sich mit einer seit der antiken Zeit unerhörten Vollendung des Formverständnisses verbinden. Was er damit seiner nationalen Kunst erobert hat, ist ein unverlierbares Gut und die breite, sichere Basis für alle folgende Entwicklung geworden. Denn wenn auch die Lebensfülle und Selbstherrlichkeit seiner Gestalten zu weit von der christlichen Hingabe und Demuth entfernt ist, als dass nicht zwischen



Fig. 217. Relief von der Kanzel zu Pisa von Nicola Pisano.

Inhalt und Auffassung eine tiefe Kluft bestehen sollte, wenn auch die folgende Epoche gegen diese unbedingte Verherrlichung der Antike eine naturgemässe Reaktion beginnen musste, so ist doch seit Nicola Pisano der Geist der Antike das unveräusserliche Erbtheil der italienischen Kunst geblieben.

In seinen spätern Arbeiten hat der Meister selbst die unbedingte Strenge seiner antiken Auffassung gemildert, wie namentlich die ihm zugeschriebenen Reliefs der sogenannten Arca (Sarkophag) des heil. Dominikus in S. Domenico zu Bologna,[1] und noch mehr die Kanzel des Doms von Siena beweisen. Letztere, ein noch reicheres Prachtwerk als ihre pisanische Vorgängerin, übrigens in Anlage und Composition ihr nahe verwandt, wurde seit 1266 von Nicola unter Beistand seines Sohnes und

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 48, Fig. 10.

einiger Gehilfen ausgeführt.[1] Die Reliefs der Brüstung enthalten wieder denselben Cyklus, nur etwas erweitert und bereichert. In die edle antike Auffassung klingt eine neue, innigere Empfindungsweise hinein, zu leidenschaftlicher Tiefe gesteigert im Kindermord und der Kreuzigung, die vielleicht von seinem Sohne Giovanni stammen. Noch in vorgeschrittenem Alter, im Jahre 1278, finden wir Nicola bei der Ausschmückung des schönen Brunnens zu Perugia in Thätigkeit, ohne jedoch Genaueres darüber zu wissen.

Die italienische Malerei[2] dieser Epoche bleibt zunächst bei den grossen monumentalen Werken in den Fusstapfen der Byzantiner. Besonders war es die Technik der Mosaikmalerei, die nach altchristlicher Tradition auch jetzt vielfach geübt wurde; anfänglich noch in starrem Schematismus, seit dem 12. Jahrhundert aber mit unleugbaren Spuren eines neuen Lebensgefühls und erwachender selbständiger Empfindung. Noch ganz streng in feierlichem, aber starren Byzantinismus erscheinen die ausgedehnten Mosaiken im Innern von S. Marco zu Venedig, die grossentheils noch ins 11. Jahrhundert fallen. Einen bedeutsamen Beitrag zur Entwicklung dieses Styles gewähren vorzüglich die reichen Mosaiken der sicilianischen Bauten. Noch ganz abhängig von byzantinischer Anschauung sind die Bilder der von König Roger erbauten Kirche der Martorana zu Palermo, starr und feierlich, fast ohne Ausdruck und Bewegung, und noch durchweg mit griechischen Beischriften. Nicht minder streng byzantinisch und schablonenmässig trocken behandelt sind die Gemälde im Chor der Capella Palatina daselbst; aber schon im Schiff macht sich ein Zug selbständigen Lebens bemerkbar, die Gestalten, namentlich die des thronenden Erlösers, sind bedeutend und grossartig und dabei schon ausdrucksvoll. Noch selbständiger entfaltet sich dieser Styl in den unermesslich reichen Darstellungen der Kirche von Monreale.[3] Auch hier mischt sich noch das byzantinische Element mehrfach ein, so z. B. an der Madonna über dem Portal, deren schmales Gesicht und gebogene Nase der byzantinischen Schablone entspricht; anderes, namentlich die jugendlichen Gestalten, schliesst sich der Antike an. Am meisten frisches Leben bricht in den geschichtlichen Darstellungen aus der starren Rinde hervor; die Bewegungen sind richtig empfunden und wenn auch noch ungeschickt dargestellt, doch mit grossem Nachdruck vorgeführt. Selbst ein tieferer Seelenausdruck ist bisweilen überraschend erreicht, dabei durchweg jene treffliche Raumbehandlung beobachtet, die fortan das Erbtheil der italienischen Malerei ausmacht.

Auch in Rom sieht man in dieser Epoche die trockene Strenge des

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 48, Fig. 9.

[2] Denkm. der Kunst, Taf. 49. — *d'Agincourt*, histoire de l'art. — *Rosini*, storia della pittura italiana. Pisa 1839.

[3] Denkm. d. Kunst, Taf. 49, Fig. 6.

alten Styls neubelebt, nirgends jedoch so voll frischer Empfindung wie in dem Mosaikbilde der Apsis von Sta. Maria in Trastevere, vom 12. Jahrhundert, wo Christus thronend neben seiner Mutter dargestellt ist, die von ihm liebevoll umfangen wird. Diese Richtung setzt sich hier bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine grossartige Composition in weicher, edler Umbildung des alten Typus.[1] Während diese letztgenannten Arbeiten dem Ausgange des 13. Jahrhunderts angehören, bewahrt das Baptisterium zu Florenz in seinen ausgedehnten Mosaiken, die im Chor von einem Bruder *Jacobus* 1225, an der grossen Hauptkuppel von *Andrea Tafi* und seinen Gehilfen ausgeführt wurden, bedeutende Beispiele aus der frühern und mittlern Zeit des Jahrhunderts. Auch hier sieht man deutlich einen neuen, lebensvolleren Geist mit dem starren byzantinischen Schematismus ringen. Aehnlich an dem Mosaik in der Apsis des Doms von Parenzo, welches die thronende Jungfrau, umgeben von Engeln und Heiligen darstellt.



Fig. 218. Johannes der Evangelist. Vom Madonnenbilde Cimabue's.

Neben diesen glänzenden Werken treten nun auch die Leistungen einer anspruchsloseren, schlichteren Kunstweise auf, die der Richtung des nordischen Kunstgeistes sich anschliessen. Das bedeutendste Werk dieser Art sind die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma,

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 49, Fig. 8.

Gestalten und historische Scenen des alten und neuen Bundes im tiefsinnigen Zusammenhange umfassend, Werke eines energischen, regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Scenen oft leidenschaftlich bewegt, in den Einzelgestalten, z. B. der Halbfigur des Königs Salomo, zuweilen von grossartiger Schönheit. Um diese Zeit, 1240, wurde *Giovanni Cimabue* geboren, an dessen Namen und Thätigkeit sich die dauernde Begründung eines festen Styls der Malerei knüpft, der zwar wieder von der strengen Grossartigkeit der byzantinischen Form ausging, aber innerhalb derselben einer neuen Anschauung der Natur in ihrer Wahrheit und Schönheit zum Siege verhalf. In einem grossen Tafelbilde der Madonna, ursprünglich in Sta. Trinita, jetzt in der Akademie zu Florenz, ist dies Verhältniss noch mit vorwiegender Strenge zu erkennen; in einem jüngeren dagegen im rechten Querschiffflügel von Sta. Maria Novella[1] erhebt sich die Kunst des Meisters zu grossartiger Schönheit, die in den das Hauptbild umgebenden Engelgestalten und den Medaillonbildern des Rahmens sich mit einem Zuge liebenswürdiger Anmuth verbindet. Eine ausgedehnte Reihe von Wandgemälden führte er an den Gewölben und oberen Wandflächen der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aus, die trotz ihrer geringen Erhaltung voll lebendiger Motive sind. Seine Richtung nimmt sodann der grosse sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Thätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fusst sie ebenfalls auf der strengen byzantinischen Tradition, die aber hier mit einer Schönheit, einer Anmuth, einer Fülle des Lebens sich paart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Seine grosse, 1311 vollendete Altartafel des Doms zu Siena, jetzt in den Querschiffarmen daselbst in leider sehr ungünstiger Beleuchtung aufgehängt, zeigt an der Hauptseite die Madonna zwischen



Fig. 219. Aus Duccio's Bilde im Dom zu Siena.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 49, Fig. 2.

vielen reihenweise geordneten Heiligen, grossartig, noch in byzantinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit. An der andern Seite sind in kleinen Figuren Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt, von denen wir die schöne Gruppe der Frauen geben, die zum Grabe des Herrn wallen. Bei strenger Erhabenheit des Styls vereinigen sich hier ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Die italienische Malerei hat schon hier eine Lebenskraft erreicht, für die in der Folge keine Stufe der Vollendung zu steil und unersteigbar war.

VIERTES KAPITEL.

Der gothische Styl.

1. Charakter der gothischen Epoche.

In der letzten Epoche des romanischen Styls sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer breiter sich entfalten, die aus dem strengen Kreise der Ueberlieferung zu neuen freieren Formen zu gelangen strebte. Nachdem der germanische Geist sich die christliche Tradition und die antiken Bildungsgesetze assimilirt hatte, musste wohl seine eigene Selbständigkeit sich immer kühner entwickeln und in originellen Formen zum Ausdruck kommen. Wohl hielt eine Zeitlang die Strenge hierarchischer Tradition diese freieren Regungen in Banden, und das priesterliche Gesetz im Gewande antiker Ueberlieferung beherrschte alle Aeusserungen des Lebens. Aber einmal erwacht und seine eigne Kraft empfindend, liess der germanische Freiheitsdrang sich nicht ferner fesseln, durchbrach die Strenge der Tradition und gab dem Leben und der Kunst eine neue Wendung.

Dieser Umschwung macht sich um den Beginn des 13. Jahrhunderts zuerst mit Nachdruck geltend, aber er kommt nicht überall mit gleicher Entschiedenheit und Schnelligkeit zum Durchbruch. So lange es gegolten hatte, die christliche und antike Ueberlieferung dem germanischen Geiste einzuimpfen, war Deutschland, ohnehin unter der Herrschaft kräftiger

Kaiser an der Spitze der europäischen Verhältnisse, auch in der Kultur und vor Allem in der Kunst den andern Ländern vorangeeilt. Jetzt, da es galt, die letzten Consequenzen zu ziehen, die Empfindung des Einzelnen aus hierarchischem Bann zu erlösen, trat Frankreich und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes die Führerschaft an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt, wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Ritterthum hatte sich rascher und blühender entfaltet als anderswo. Der leicht erregbare Sinn, der schon damals dieser Nation eigen war, hatte sie vornehmlich zur begeisterten Theilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eignem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. Dadurch war der gewaltige sociale Umschwung, den diese phantastischen Fahrten in Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes hervorriefen, in Frankreich mit besonderer Stärke hervorgetreten. Die Wunder des fernen Orients, das Abenteuerliche der Fahrt, die Mischung mit fremden Nationen, das Alles hatte die alten Vorstellungen erschüttert und neue Ideenkreise erzeugt. Die alte strenge Zeit war für immer dahin, eine neue tieferregte, glänzend und mannichfach bewegte Epoche begann. Dazu kam, dass Deutschland um diese Zeit jene lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht begann, dem Aufblühen der Städte und des Bürgerthums zwar förderlich war, die europäische Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach, während dagegen in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königthums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land sich verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich in dieser Epoche an die Spitze der Kulturbewegung zu bringen, hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geist ein völlig neues Gewand zu schaffen, während anderwärts, sowohl in Deutschland als in Italien eine verwandte, wenn auch mässigere Bewegung der Geister sich noch mit einer reicheren, glänzenderen Umbildung des Romanismus begnügte.

Dieser neue Geist, diese freiere Bewegung lässt sich auf den verschiedenen Gebieten des Kulturlebens klar erkennen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maasse, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters enthalten war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch weniger als früher erforderlichen Falls vor einem Auflehnen selbst gegen die höchsten Aussprüche des Paptes zurückbebte. Die Zeit war gläubiger, religiöser als die frühere. Aber die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogma's,

sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im erregten Gemüth empfinden und diesem eigenen Gefühl auch seinen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es sodann, dass der Marienkultus immer mächtiger, tiefer, allgemeiner sich ausbreitete und die Religiosität den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder aufs Innigste zusammen mit der aufs Höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Ritterthums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin, und eine völlige Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse lösen sich aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, dass die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem conventionellen Schein verfallen musste.

Noch in voller jugendlicher Gluth, in der Anmuth frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Entartung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, der Geschichtsschreiber und der Dichter hatten nur in ihr sich zu äussern vermocht, und die nationalen Sprachen waren zu unrühmlichem Stillleben verurtheilt. Mit Einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger greifen kühn in die Saiten und beseelen die so lange verachtete Muttersprache für den Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen; die provenzalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbach die wunderbarste Blüthe, den höchsten Ausdruck der ganzen damaligen Poesie.

Diesem gewaltigen Drange konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen. So hoch ihre Bedeutung in der romanischen Epoche schon gewesen war, so nahm sie doch jetzt eine noch wichtigere Stellung ein. Hatte sie schon in der früheren Zeit sich in dem Maasse zu höherer Vollendung entwickelt, als sie der einseitigen klösterlichen Pflege sich entzog, so gewann sie jetzt ein noch viel tieferes, kraftvolleres Leben, da der Volksgeist unmittelbarer in sie hineinströmte, die tief erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen, kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung ihren Triumph feiert, während zugleich der lebendige Eindruck des Ganzen, das freie Aufstreben, die feine Glie-

derung, die in unzähligen zierlichen Formen aufblühend sich entfaltet, dem erregten Drange des Gemüthes den machtvoll poetischen Ausdruck gewährt. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Styl des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden athmet ein jugendliches, zartes Leben und wehet uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

In Frankreich bricht diese Bewegung schon in den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreicht im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, dass sie alsbald mit reissender Schnelligkeit sich über die andern Länder nach allen Seiten verbreitet. Da aber der Idealismus dieser ganzen Epoche sich zu einseitiger Feinheit zuspitzte und von der Wirklichkeit im begeisterten Aufschwunge sich zu weit entfernte, konnte er unmöglich auf so kühner Höhe sich lange halten. Wie die Scholastik bald in Spitzfindigkeit umschlug, wie der Ausdruck der zartesten Minne zur conventionell höfischen Form erstarrte, so trat auch in den Gebilden der Kunst, der Architektur wie der Bildnerei und Malerei, schon im 14. Jahrhundert jenes Streben nach äusserlichem Schematismus ein, welches einer idealistischen Kunstrichtung früher als andern den Untergang zu bringen pflegt. Seit 1350 mehren sich diese bedenklichen Symptome zusehends, und mit dem 15. Jahrhundert tritt dann jene gewaltsame Reaction des Realismus und der Antike ein, die den mittelalterlichen Lebensformen ein Ende macht.

2. Die gothische Architektur.

a. Das System.

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging eine Bauweise hervor, die in der Grundlage und den Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhängt, in der Construktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewinnt. Man hat die Gebäude dieses Styles in einer Zeit einseitiger Anschauungen schimpfweise »gothische« genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Gothen hätten solche Werke hervorbringen können. Neuerdings ist aber dieser gothische Styl zu Ehren gekommen und darf den alten Namen mit gutem Rechte tragen, um so mehr als die versuchsweise gegebenen Benennungen »deutscher, altdeutscher, germanischer oder Spitzbogenstyl« das Wesen der Sache nicht zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

Fragt man nach den Gründen der Entstehung dieses Styles, der gegen-

über einer so vielseitigen und glänzenden Entfaltung des Romanismus wie eine Laune und Willkür erscheinen könnte, so wird man schliesslich der Ansicht, dass allerdings weder Rücksichten des Kultus noch der Zweckmässigkeit ihn hervorriefen, dass er einzig einem idealen, ethisch-künstlerischen Streben seine Entstehung verdankt. Der kräftig erwachte nationale Geist wollte sich einmal auf allen Lebensgebieten freier, selbständiger äussern; er rang überall nach einem frischen Ausdruck für das, was ihn innerlich erfüllte, und das Ergebniss davon war in der Architektur ein neuer Styl. Dass derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war eine nothwendige Folgerung.

Für diese Umwälzung bot sich nun in der Form des Spitzbogens eins der wichtigsten Hilfsmittel. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon im 9. Jahrhundert in Aegypten, und in weiterer Ausdehnung fast überall bei den Mohamedanern mit Vorliebe angewendet, Wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sicilien kommen, aber wir fanden sie auch, allem Anscheine nach in selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs. Dass im Verlauf der Kreuzzüge die häufigen Anschauungen orientalischer Bauten dem Spitzbogen sodann mehr und zahlreicher in Europa Aufnahme verschafft haben, ist sehr wahrscheinlich, wie denn in der That die Spätzeit des 12. Jahrhunderts besonders seit den Zeiten Friedrichs I. ihn an deutsch-romanischen Bauten immer mehr in Gebrauch findet. Aber alle diese Beispiele sind überwiegend dekorativer oder doch vereinzelter Art; dass der Spitzbogen zum Grundgesetz der Construktion gemacht wäre, dass Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt wären, das treffen wir nirgends als in der gothischen Bauweise.[1] Es ist somit eins der Hauptverdienste dieses Styles, dass er die früher willkürlich angewendete Form in ihrer construktiven Bedeutung erkannt und zum Mittelpunkt seines Systemes gemacht hat.

Diese Bedeutung aber ist zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzetförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung den einzelnen Bögen verschiedene Höhe zu geben oder — was wichtiger war — die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Nothwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Styl beherrscht hatte; damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölben erhalten, wie das Seitenschiff, die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere, der Gesammteindruck des Innern ein lebensvollerer.

[1] Wo es in der deutschen Uebergangsarchitektur vorkommt, geschieht es vermöge einer Rückwirkung des gothischen Styles.

Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Theile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite. Damit verband sich aber eine andre wichtige Neuerung. Man construirte nicht blos die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte Kreuzrippen, und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als blosse Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg gleich kräftige Widerlager — starke Mauermassen — erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern, brauchte nur da, wo die Gewölbgurte und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um die zwischenliegenden Theile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen.

Diese Neuerung hatte eine Umwälzung im Gefolge, der die ganze Architektur eine völlig veränderte Physiognomie verdankte. Denn nun entstanden an den besonders zu schützenden Punkten die Strebepfeiler und zwischen ihnen die weiten, hohen Fenster, welche dem Innern eine bis dahin ungeahnte Lichtwirkung zuführten und seinen Charakter total änderten. Aber bei diesen Grundzügen blieb man nicht stehen. Da man gewöhnlich dreischiffige Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre doppelte Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nicht unmittelbar zu gewinnen. Man schlug deshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffmauer einen oder zwei freischwebende Strebebögen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffs hinüber, lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und begegnete diesem dort durch massenhaft angelegte Strebepfeiler (Fig. 220). Man hatte so das in den südfranzösischen tonnengewölbten Kirchen bereits vorhandene Construktionsprincip für das neue System angemessen umgebildet. Die Vortheile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten alsbald zu einer noch viel glänzenderen Entwicklung der Anlage, indem man das hohe Mittelschiff auf beiden Seiten mit je zwei niedrigeren Nebenschiffen einschloss, also zur fünfschiffigen Basilikenanlage zurückgriff. Man führte in diesem Falle über der mittleren Pfeilerreihe Strebepfeiler empor, welche die Strebebögen vom Mittelschiff her aufnahmen und einen zweiten ähnlichen Bogen nach der Aussenmauer sich spannen liessen; ja, indem man bisweilen zwei Bögen über einander errichtete, stieg man bis zur Anwendung von vier Strebebögen, um den einen Punkt genügend zu sichern. Aber schon in diesen wichtigen Grundzügen der Construktion gibt sich deutlich zu erkennen, dass der gothische Styl nicht von praktischen

Gesichtspunkten, vom Bedürfniss construktiver Zweckmässigkeit ausgeht, sondern durch sein ästhetisches Princip getrieben über das Nothwendige in einem Grade hinausgeht, den keine Bauweise jemals vor- oder nachher auch nur entfernt gewollt hat.

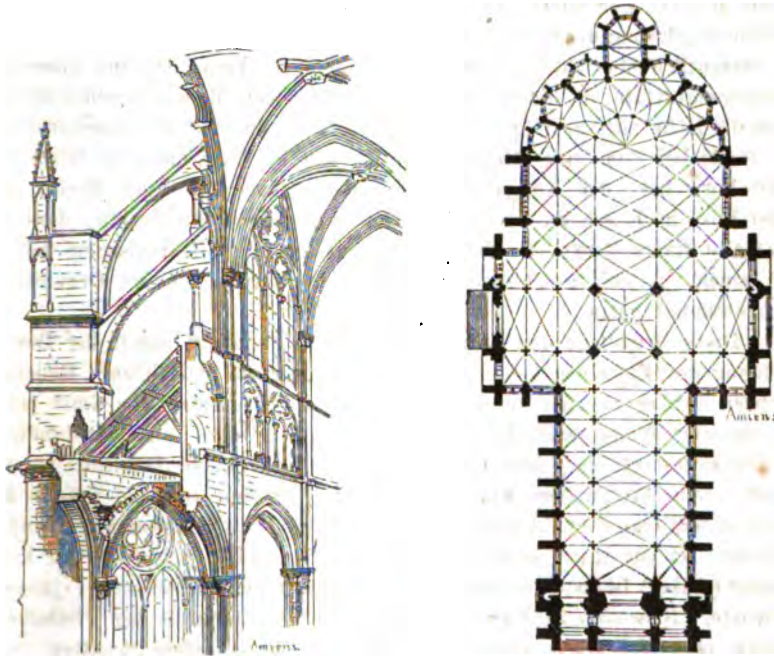


Fig. 220. System der Kathedrale von Amiens. Fig. 221. Grundriss der Kathedrale von Amiens.

Unter diesen construktiven Bedingungen gestaltete sich die Planform der gothischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modifikation des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus, damit verbunden eine bedeutende Thurmanlage, bilden nach wie vor die Grundzüge des Kirchengebäudes, aber alle diese Grundzüge sind in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Anlage gesteigert. Für die Chorbildung adoptirte man die reichste Anlage, welche der romanische Styl erzeugt hatte, die südfranzösische mit Umgang und Kapellenkranz versehene. Nur dass man anstatt der halbrunden Apsis einen polygonen Abschluss setzte, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die Längenaxe auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der

Chor seinen fünf- oder siebenseitigen Schluss erhält. In entsprechender Weise schliessen auch die Umgänge sich polygon dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygon die kleinen Kapellen (Fig. 221). Das Querhaus wird bei dieser reicheren Entwicklung gewöhnlich ebenfalls dreischiffig gebildet und erhält oft in seinen Giebelwänden grosse Portale, das Langhaus steigert sich dann manchmal bis zu fünfschiffiger Anlage. So ist die reiche Gliederung des bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine diametral entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Maasse beschränkt ist, wie die Höhe sich gesteigert hat, und es mag genügen, zu bemerken, dass S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffbreite von 80 Fuss und eine Höhe von 110 Fuss hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 45 Fuss Breite sich 140 Fuss hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gothik, dass sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem architektonischem Leben, zu einem in sich geschlossenen consequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

Diese Grundlage der gothischen Bauweise empfängt nun in der Durchbildung des Einzelnen einen völlig neuen Ausdruck. Die letzten Reminiscenzen antiker Formen werden beseitigt, und der germanische Geist prägt in genialer Weise jedem Gliede, jedem kleinsten Detail seine selbständigen Bildungsgesetze ein. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, werden gewöhnlich mit rundem Kern gebildet, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl von Dreiviertelsäulen als sogenannte Dienste lehnen. In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere (»alte«) Dienste und den Kreuzrippen ebensoviele schwächere (»junge«) Dienste. Bisweilen wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, wodurch eine schärfere Schatten- und Lichtwirkung erreicht wird. Unter einander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygone Basis verbunden und im Grundriss schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleichfalls polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, unter einander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Aehnlich sind die feinen, scharf gegliederten Kapitälgesimse am ganzen Pfeiler durchgeführt, aber nur die Kapitäle der Dienste der Regel nach mit Ornamenten bedeckt. Letztere sind weit entfernt von der plastischen Fülle und Vielseitigkeit romanischer Details; in der Regel ziehen sich nur zwei leichte Blattkränze um die kelchartige Grundform, so dass zwischen ihnen der Kern des Kapitäls deutlich sichtbar wird und sie demselben nur leicht aufgeheftet erscheinen. Auch der stylistische Charakter dieser Ornamentik ist ein durchaus neuer, denn weit entfernt von dem typisch conventionellen Laubwerk des Romanismus, greift der germanische

Natursinn hier in die Fülle seiner heimischen Flora und bringt in anmuthigem Wechsel bald das Blatt der Eiche, bald das der Distel, des Epheu's, der Rebe, der Rose, der Stechpalme und andrer heimischer Pflanzen in effektvollem Naturalismus zur Geltung. Fast gänzlich ausgeschlossen sind Thier- und Menschengestalten, sowie die reichen, phantastischen Gebilde der romanischen Zeit.

Der bewegteren Gliederung des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die starre, rechtwinklige Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert, bald aber die dem neuen Styl entsprechende Form herausgebildet. Diese kennt nur noch tiefe Hohlkehlen, wechselnd mit Rundstäben und mit einem vorspringenden Gliede von birn- oder herzförmigem Profil, das durch Zuspitzung des Rundstabs entstanden scheint und eins der specifisch formbestimmenden Elemente der Gothik ausmacht. An den Kreuzrippen tritt es gewöhnlich allein auf, bei den Quergurten und noch mehr den breiten Arkadenbögen in mannichfacher Verbindung mit andern Formen (Fig. 222).

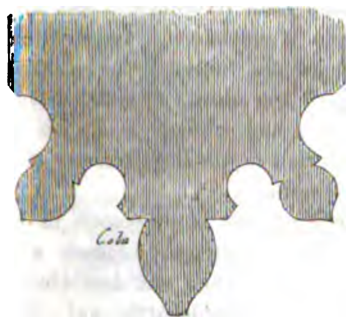


Fig. 222. Quergurt aus dem Chor des Kölner Doms.

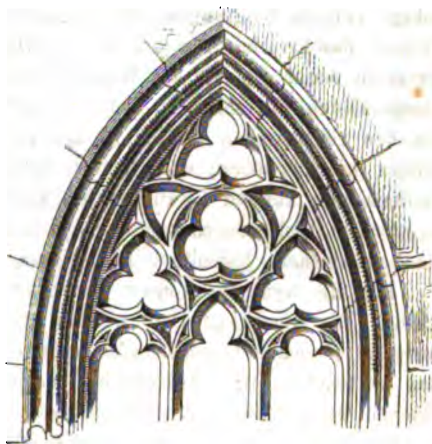


Fig 223. Fenstermaasswerk der entwickelten Gothik.

Ueberaus wichtig für die Gestaltung des Styls sind sodann die Fenster. In der letzten romanischen Epoche suchte man schon durch Gruppenbildung eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen. Die Gothik zog auch darin die letzten Consequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen grossen Fenster, das nun durch steinerne Stäbe (Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (vgl. Fig. 223). Diese Pfosten, unter denen man bei reicherer

Theilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden unter einander am oberen Ende durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den grossen Fensterbogen umfasst. In die dadurch entstehenden Oeffnungen werden nun Kreise oder andre entsprechende geometrische Formen als steinernes Maasswerk eingefügt und diese wieder mit Drei-, Vierblättern oder noch reicheren Formen (»Drei-, Vierpässen« u. s. w.) ausgefüllt (Fig. 223). Dies Stab- und Maasswerk erhält zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gothischen, ausgekehlten und mannichfach geschwungenen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besondern Basen und Kapitälen als schlanke Säulchen behandelt werden, später aber unmittelbar in das Maasswerk übergehen. Diese weiten, prächtigen Fenster, ausgefüllt mit leuchtenden Glasgemälden, sind ein Glanzpunkt des gothischen Styles und werden in ihrer Combination mit immer neuen, reizvollen Abwechslungen durchgeführt.

Unter den Fenstern des Oberschiffes werden oft jene Triforien, die der romanische Styl schon kannte, angeordnet, nun aber mit reicherem Maasswerk belebt und selbst unmittelbar in die Gliederung des Fensters mit hineingezogen. Für die Gesammtwirkung des Innern kommen die hohen, kühnen Wölbungen, die schlanken, feingegliederten Pfeiler und die weiten, prachtvollen Fenster als die Hauptfaktoren in Betracht; letztere vertreten sogar, da sie die Wandflächen fast ganz verdrängen, mit ihren Glasgemälden die sonst so lebhaft gepflegte Wandmalerei. Im Vergleich mit den romanischen Bauten ist der Eindruck des Innern freier, luftiger, kühner und zierlicher; das Gemüth fühlt sich von diesen emporstrebenden Pfeilern und kühnen Gewölben hinaufgezogen und erkennt in diesen von mystischem Licht durchströmten feierlichen Hallen die Begeisterung einer glaubensfrischen, jugendlich hingerissenen Epoche.

Für das Aeussere kommt vor allen Dingen das Strebesystem in Betracht. Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Theil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenartig auf. Ihre Flächen werden durch Maasswerk oder selbst durch Nischen mit hineingestellten Figuren belebt. Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidenthürmchen (in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt), das aus dem »Leib« und dem »Riesen«, d. h. dem schlanken Spitzdache besteht (Fig. 224). Statt dessen bekrönen zuweilen Baldachine mit Statuen die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet, deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluss des Wassers enthält, das an den äussern Strebepfeilern durch den Mund phantastischer Thiergestalten, der »Wasserspeier«, weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne Blumen, »Krab-

ben« oder »Knollen«, eine zierliche Bekrönung, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen findet. Die Masse des Strebebogens wird meistens durch Rosetten oder Fenstermaasswerk zierlich durchbrochen. Zwischen den Strebepfeilern ist die ganze Fläche durch die breiten Fenster ausgefüllt, die wieder als oberen Abschluss einen vorspringenden Giebel, die »Wimperge« haben, welche die zarteren Theile vor dem Winde bergen soll.



Fig. 224. Fiale (Stiftskirche von Herrenberg).

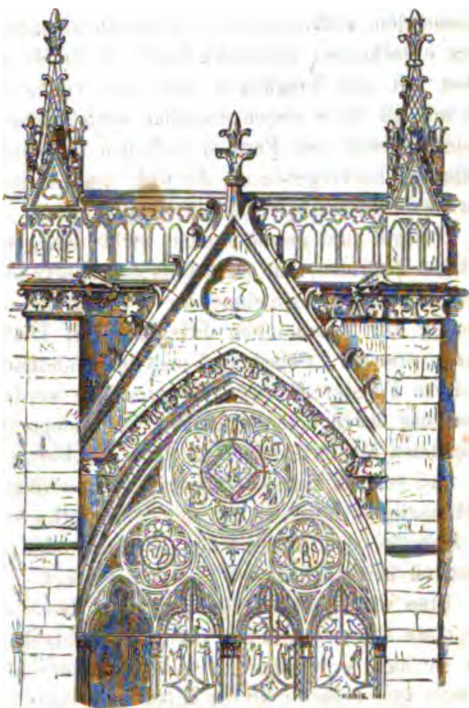


Fig. 225. Von der Ste. Chapelle zu Paris.

Die Oberkante derselben wird mit Krabben besetzt, die Spitze krönt eine Kreuzblume, die Fläche wird zuerst einfacher (Fig. 225), dann reicher mit Maasswerk belebt.

Diese unendlich reiche Fülle plastischen Details, die sich filigranartig über alle Theile hin erstreckt, überall die festen Umrisse in eine Summe luftiger Einzelglieder auflöst, und die Masse des Gesteins in unzählige Blumen gleichsam ausblühen lässt, gewährt in Verbindung mit den reichen Fenstern, mit den kräftigen, aus tiefen Hohlkehlen und scharf vorspringenden Gliedern gebildeten Dachgesimsen, sowie den über denselben sich hinziehenden Maasswerkgalerieen, die neben den Regenrinnen einen Umgang

um das ganze Gebäude vermitteln, einen überaus reichen, lebensvollen, schlagkräftigen Eindruck. Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Styls, die nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mässigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, einen feierlichen Charakter vornehmer Zurückhaltung zeigen! Hier dagegen drängt sich alles vor, strebt alles nach aussen, will jedes seine Einzelexistenz fröhlich und kräftig ausleben, so dass unter all den in die Wette emporschiessenden, aufknospenden, herausspringenden Einzelheiten der Totaleindruck entschieden gefährdet wird. Vollends am Chor, wo die polygonen Seiten mit den Umgängen und dem vielfach gebrochenen Kapellenkranz sich mit all ihren gegen einander schiebenden und durch einander schneidenden Massen und Formen aufthürmen, wird geradezu eine Unruhe und Unklarheit hervorgebracht, die wohl den phantastischen Sinn anregen, nicht aber das Schönheitsgefühl befriedigen kann.

Ruhiger und geschlossener wirkt dagegen die Façade mit ihren gewaltigen Thürmen, die gleichfalls das Gesetz pyramidalen Aufstrebens, rastlosen Wachsens, zunehmender Verjüngung und Auflösung der Formen lebendig zur Erscheinung bringen. Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch grosse, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten sie ihren oberen Abschluss durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Styls ganz durchbrochen aus acht steinernen Rippen und reichen Maasswerkfiguren sich zusammensetzt und in seiner kecken, filigranartigen Erscheinung den übermüthigen Triumph des Geistes über die Materie, des ästhetischen Prinzips über alles, was zweckmässig und praktisch heisst, siegreich zur Schau trägt.

Eine wichtige Stelle nehmen nicht bloss an der Façade, sondern überhaupt am Aeussern die Portale ein. Schlanker und weiter als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten getheilt und erhalten in der Gliederung ihrer Wände einen reichen Wechsel von Formen, die das in der romanischen Zeit Begonnene nur noch freier und glänzender ausführen. Die Gliederung setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen, und in den tieferen Kehlen erheben sich auf schlanken Säulchen mit zierlichen Postamenten Statuen von Heiligen, während in den Archivolten einzelne sitzende Figuren oder kleine Gruppen reihenweise über einander, durch Consolen und Baldachine eingeschlossen, sichtbar werden. Da aber die Anordnung dieser Gruppen mit ihrer Basis den Radien des betreffenden Kreises entspricht, so erhält sie etwas Gezwungenes, Widernatürliches. Auch das Bogenfeld wird sodann mit Reliefdarstellungen geschmückt, die gewöhnlich in verschiedenen Reihen über einander angebracht sind, was mehr eine äusserliche Theilung als organische Gliederung des

Raumes ist. Immerhin aber erreichen diese Portale durch die reichliche Fülle ihres Schmucks, sowie die meist tiefsinnig symbolischen Compositionen ihrer Bildwerke den Eindruck glänzender Pracht und phantasievoller Gestaltungsgabe.

Dies sind im Wesentlichen die Grundzüge des Systems, das sich freilich nicht überall so reich und consequent entwickelt und ebenfalls den nationalen Eigenthümlichkeiten einen bedeutenden Spielraum gestattet. In seiner reinen Schönheit und Harmonie erhält sich der Styl überall nur etwa bis zum Jahre 1350. Von da an beginnt ein unruhiges Gähren des architektonischen Sinnes, das den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Construktion reisst und mit der völligen Entartung und Auflösung des Styls endet. Das Besondere dieses Entwicklungsprocesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

b. Die äussere Verbreitung.

Frankreich.[1]

Von keinem der früheren Style lässt sich mit solcher Genauigkeit Ort und Stunde der Geburt nachweisen, wie vom gothischen. Paris und seine unmittelbare Umgebung sind seine Wiege und das Gebiet des nordöstlichen Frankreichs sieht die ersten Stufen seiner Entwicklung. Die geistreiche Combination der scharfsinnigen nordfranzösischen Architekten war es, welche die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen, die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem des Südens, die Kreuzgewölbe der Normandie, zu einem einheitlichen neuen Style zu verschmelzen wusste. Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts, als das übrige Abendland noch streng romanisch baute und dachte, erstand unter der glänzenden, kraftvollen Herrschaft des kunstliebenden Abtes Suger ein neuer Chorbau der Kirche von St. Denis bei Paris (1144 geweiht), der trotz späterer Umgestaltungen unzweifelhaft zum ersten Male ein volles Strebesystem, den consequent durchgeführten Spitzbogen und den reich durchgebildeten Chorschluss mit Umgang und Kapellenkranz aufweist. Allerdings war der Umgang sammt den Kapellen noch im Halbkreis gebildet, wie sich auch in den Details die romanischen Formen noch bis ins 13. Jahrhundert bei allen folgenden Bauten erhalten, aber der Gedanke der Construktion und der Composition war ein neuer, war mit einem Wort der gothische.

Eine Reihe von Kirchenbauten in näherem und fernerem Umkreise

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 50 und 51. — Vgl. ausserdem die auf S 328, Anm. 1 citirten Werke.

schliesst sich alsbald diesem Systeme an, zuerst noch mit allerlei Versuchen und Neuerungen, auch im Detail noch mit romanischen Elementen, aber in consequenter Fortbildung und Erweiterung des Systems. Dahin gehören die schöne Kirche von St. Remy zu Rheims und die mächtigen

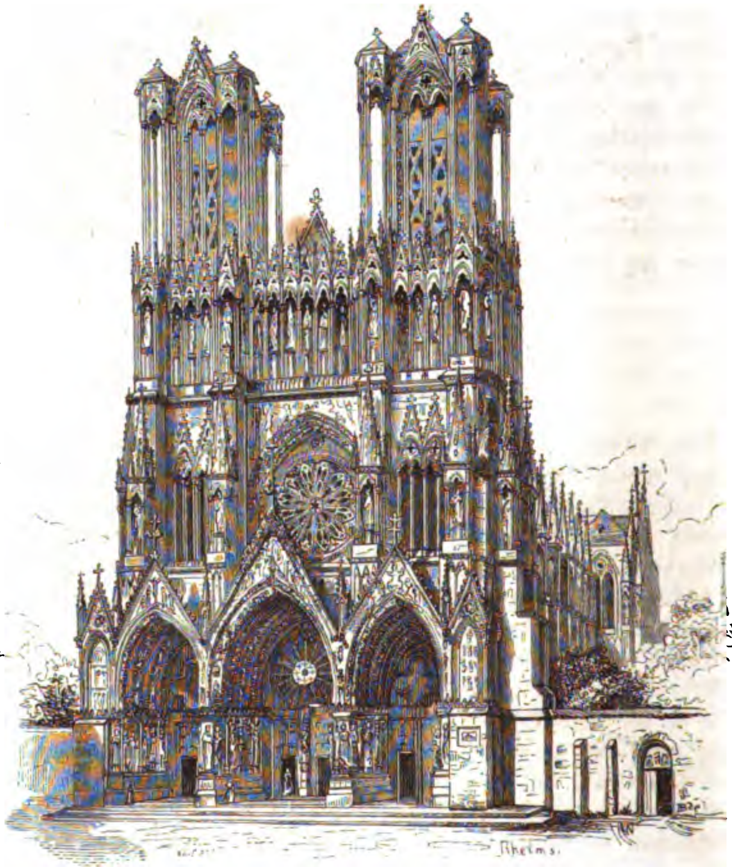


Fig. 226. Façade der Kathedrale von Rheims.

Kathedralen von Laon und Paris. Die beiden letztern haben in Anlage und Ausbildung viel Verwandtes, zeigen noch schwere Rundpfeiler, ausgedehnte Emporen über den Seitenschiffen und über diesen ein besonderes Triforium, sowie die weiten, sechstheiligen Gewölbe der früheren Epoche. Zugleich bildet sich an beiden der Façadenbau in machtvollem Ernst und in noch vorwaltender Schwere grossartig aus und nimmt namentlich das

grosse Radfenster der romanischen Epoche wieder als Hauptbestandtheil des Mittelbaues auf, das fortan unter dem Einfluss gothischer Masswerkbildung eine reichere und glänzendere Entwicklung erfahren sollte. Verwandter Art ist die um dieselbe Zeit begonnene grossartige Kathedrale von Bourges.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Consequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan in der ganzen abendländischen Welt dem gothischen Styl zum Siege verhelfen mussten. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres, deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1195 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat namentlich in der Bildung der Fenster und der Streben sowie in der Entwicklung des Chors noch eine strenge, an den Romanismus erinnernde Schwere. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Rheims, die 1212 begonnen und im Laufe des Jahrhunderts durch *Robert de Couci* vollendet wurde, und deren Façade namentlich das glänzendste Beispiel einer vollendet durchgeführten Frühgothik bietet. Aber die Summe der vorangegangenen Bestrebungen fasst in grossartigster Weise die von 1220 bis 1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum ersten Mal das Prinzip des gothischen Styles bis in die letzten Details hinein siegreich durchführt und in ihrem Grundplan und Aufbau (vgl. Fig. 220 u. 221) ein mustergültiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung alsbald an den bedeutendsten Monumenten des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Man hatte hier allmählich den Pfeilern jene schlanke, bündelförmige Gestalt gegeben, die Kapitäle mit zierlichem Laubwerk geschmückt, die beschwerlichen Emporen beseitigt, dafür aber die Triforien und die Fenster in glänzendster Weise durchgeführt, ausserdem auch in der Grundrissbildung des Chores und seiner sieben Kapellen die polygone Anlage in normaler Weise zur Geltung gebracht. Während hier das Mittelschiff eine Weite von 42 Fuss und eine Höhe von 132 Fuss erreicht, überbot die bald darauf begonnene Kathedrale von Beauvais mit einer Mittelschiffweite von 45 Fuss und einer Höhe von 146 Fuss alle bisher erreichten Verhältnisse in so kühner Weise, dass der Chorbau bereits 1284, zwölf Jahre nach seiner Vollendung, einstürzte und einer umgestaltenden Restauration unterworfen werden musste. Das System des gothischen Styls war nun festgestellt und wurde überall mit glänzendem Erfolge zur Anwendung gebracht. Die Zeit Ludwigs des Heiligen um die Mitte des 13. Jahrhunderts sieht die edelste und klarste Durchbildung des Styls, und vor allem ist die von diesem König errichtete Kapelle seines Palastes, die sogenannte Ste. Chapelle zu Paris, 1243 bis 1251 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser classischen

Epoche der Gothik (Fig. 225). Ausserdem rief der aufs Höchste gesteigerte Baueifer fast überall im ganzen Lande den glänzenden Neubau der meisten Kathedralen hervor. Schon im ersten Viertel des Jahrhunderts fing man an die 1208 begonnene Kathedrale von Troyes zu erneuern; in der Normandie erhob sich von 1200—1280 die gewaltige Kathedrale von

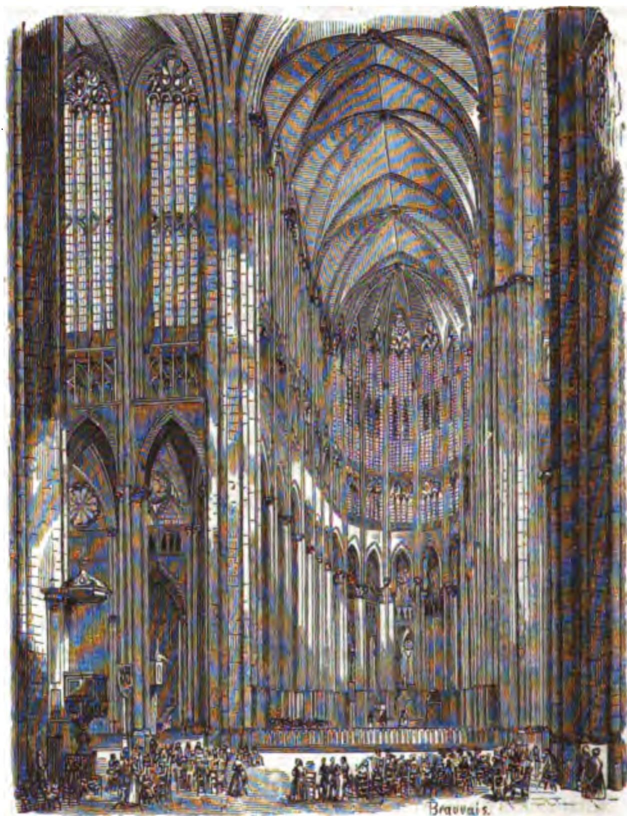


Fig. 227. Inneres der Kathedrale von Beauvais.

Rouen; die Kathedrale von le Mans erhielt jetzt an ihr edles romanisches Langhaus eine der glanzvollsten Choranlagen des gothischen Styles; die kleinere Kathedrale von Tours erhob sich als eine elegante Nachbildung der Kirche von Amiens. Weiter nach Süden dringt dieser Styl überall siegreich vor und stellt in den Kathedralen zu Auxerre, Lyon, Clermont-Ferrand, Limoges und im Chor der Kathedrale von Narbonne bedeutende Zeugnisse seiner fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft hin. In

der französischen Schweiz erkennt man seinen Einfluss an der Kathedrale von Genf und mehr noch an der edlen, strengen frühgothischen Kathedrale

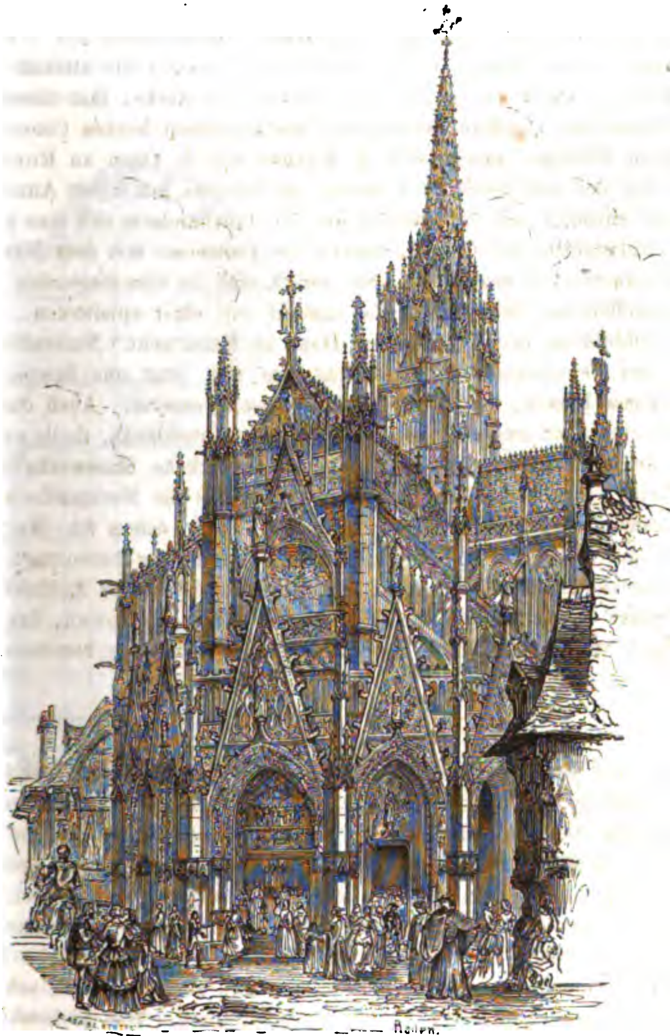


Fig. 228. Aeusseres von S. Maclou zu Rouen.

von Lausanne. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs eine einfachere Planform mit breitem einschiffigem Langhaus und eingebauten

Kapellen, wie an der grossartigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Alby.

Das 14. Jahrhundert, durch die verderblichen Kriege mit England erschöpft und zerrissen, sieht in Frankreich eine minder reiche Entfaltung, obwohl es auch jetzt nicht an theilweisen Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloss werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu seinen letzten Consequenzen gelangten Systems spricht sich in Kirchen wie S. Ouen zu Rouen (seit 1318) und der unvollendeten S. Urbain zu Troyes mit hoher Anmuth aus. Dagegen entfaltet seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüthe der Gothik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstyls bezeichnen. Sie gefällt sich im überwiegenden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermasswerk getroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den »Fischblasen,« zusammensetzt. Auch die Bögen nehmen eine nach aussen geschweifte, theils überschlanke, theils gedrückte Form an, und eine glänzende aber etwas trockene Masswerkgliederung überwuchert namentlich das Aeussere. Besonders die Normandie ist reich an ungemein eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen durch Pracht und Reichthum der Ausbildung hervorragt. Diese Schlussepoche sieht sodann auch eine reichere dekorative Entfaltung des Privatbaues entstehen, wie das Palais de Justice zu Rouen, das Schloss Meillant und das Haus des Jacques Coeur zu Bourges beweisen.

Die Niederlande.[1]

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet lässt in seinen architektonischen Erscheinungen einen klaren Reflex der Wirkung und der künstlerischen Stellung dieser beiden grossen Länder erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europa's stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Länder. In der gothischen Epoche, wo Frankreichs Einfluss sich überwältigend Bahn brach, musste sich dies zuerst und am schlagendsten an jenem schwächeren Nachbarland bewähren. Die Architektur der Niederlande nimmt sofort den strengen, frühgothischen Styl Frankreichs an und hält lange Zeit an dieser primitiven Stylform fest.

Zu den bedeutenderen Bauten gehören die Kathedrale St. Gudula zu

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 51. — *Schayes*, histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles 1849 ff.

Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen; die ebenfalls in entwickeltem französischem Grundplan ausgeführte Kathedrale von Utrecht, und aus der späteren Epoche die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen, ein Bau von grossartiger räumlicher Anlage, der sogar durch spätere Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seines Gleichen sucht. In Holland verflacht sich selbst bei bedeutender Anlage der Styl durch Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe.

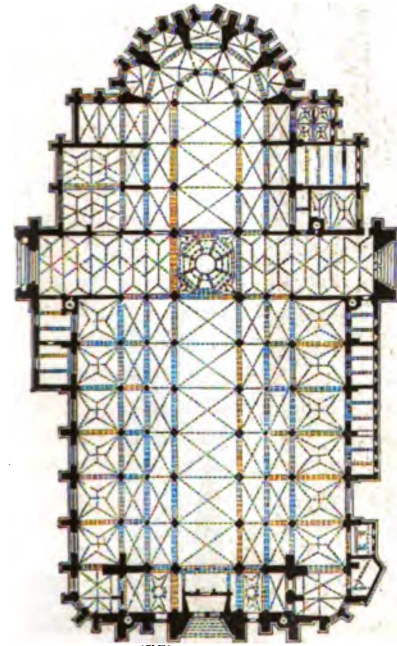


Fig. 229. Grundriss der Kathedrale von Antwerpen.

Ungleich grössere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten damals durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die grossen freien Städte Italiens messen können. Reichthum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch in grossartigster Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist mächtig und grossräumig und geht weit über das materielle Bedürfniss hinaus. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Form dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, dass ihre Anwendung und Composition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht bloss Stadthäuser, sondern auch Gildenhallen und verschiedene andere für gemeinsame bürgerliche Zwecke errichtete Anlagen. Erkerartige Thürmchen ragen meist auf den Ecken der Gebäude empor, und die Mitte krönt oft ein gewaltiger Glockenthurm, der sogenannte Beffroi.

Was die reichen Gilden dieser mächtigen Städte für solche öffentliche Zwecke an Mitteln aufzubieten hatten, beweist unter andern die Halle der Tuchmacher zu Ypern, von 1200 bis 1364 ausgeführt, gegenwärtig als Rathhaus dienend. In beträchtlicher Dimension erhebt sich der Bau zweigeschossig mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, mit einem

reichen Zinnenkranz geschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen, schlanken Thürmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Thürmchen auflösen.



Fig. 230. Halle zu Ypern.

Aehnliche Anlage zeigt die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst spät vollendet. Die höchste Vollendung erreicht dieser Profanbau an dem im Jahr 1377 begonnenen Rathhaus zu Brügge, das mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, seinem reichen, baldachingeschützten Statuenschmuck, seiner prächtigen Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte

angebrachten Erkerthürmchen eine eben so reiche als klare Ausbildung zeigt. In der späteren Epoche erlangt dieser Styl an dem Rathhaus zu

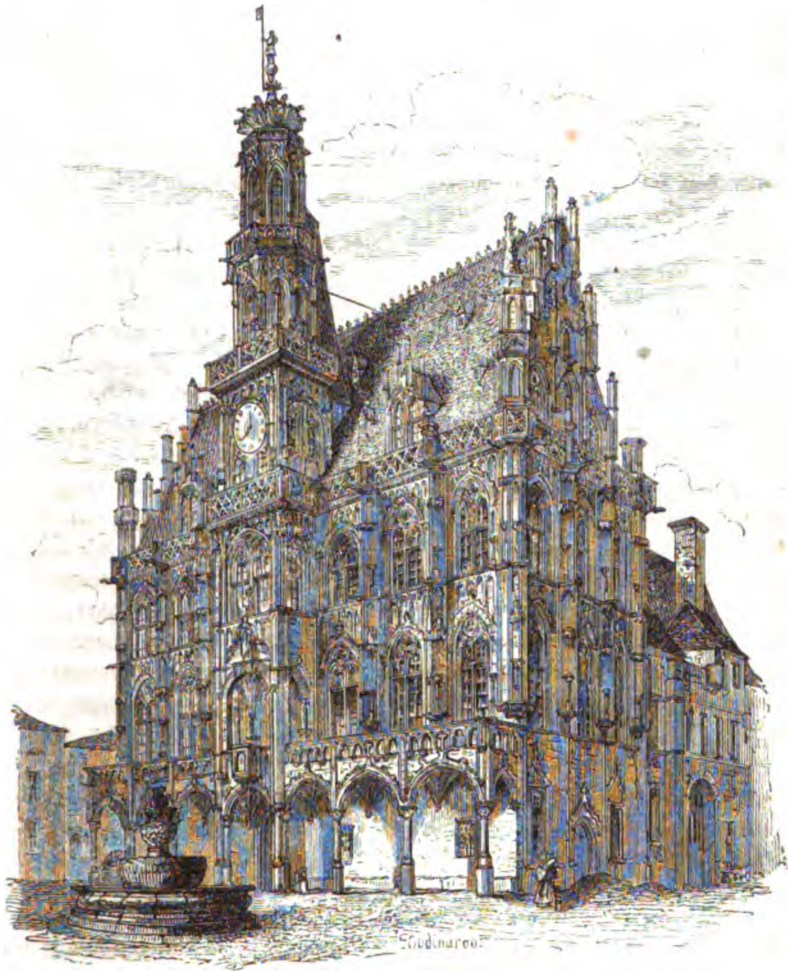


Fig. 281. Rathhaus zu Oudenarde.

Brüssel, 1401 bis 1455 erbaut, seine grossartigste Entfaltung, welchem in noch glänzenderer Ausführung die Rathhäuser zu Löwen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zu Oudenarde, das sogar erst im 16. Jahrhundert von 1527 bis 30 entstanden ist, sich anschliessen.

Deutschland.[1]

Mehr als die meisten anderen Länder scheint Deutschland sich anfangs gegen den gothischen Styl gesträubt zu haben. Seine Anhänglichkeit an den überlieferten romanischen Styl liess, es erst allmählich die Vorzüge einer auf fremdem Boden erwachsenen Bauweise erkennen, und dieses geschah nicht, ehe die neue Bauweise, wie wir gesehen haben, im sogenannten Uebergangsstyl auf die architektonische Produktion einen umgestaltenden Einfluss geübt hatte. Selbst dann noch ist das Auftreten der Gothik hier lange Zeit ein ganz vereinzeltes, und die romanische Tradition hält sich noch bis tief ins 13. Jahrhundert daneben aufrecht und bringt jetzt erst eine Reihe ihrer glänzendsten Werke hervor. Dafür aber sollte die Gothik hier eine klarere, gesetzmässigere Ausbildung erhalten als irgend anderswo.

Zu den ersten Bauten, die in Deutschland die Tendenzen des gothischen Styls verrathen, gehört der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg,[2] der nach französischem Muster den polygonen Umgang und Kapellenkranz zeigt, aber noch durchweg mit romanischen Detailformen durchwebt. (Das Langhaus gehört dem 14. Jahrhundert und die Façade mit ihren beiden stattlichen Thürmen wurde erst 1520 vollendet.) Gleich die ersten rein gothischen Bauten Deutschlands zeigen aber eine Originalität in der Aufnahme des Styls, eine Freiheit in der Umgestaltung der Grundform, eine Feinheit in der Durchbildung des Details, welche die schöpferische Kraft der deutschen Meister glänzend offenbart. So vorzüglich die Liebfrauenkirche zu Trier,[3] von 1227 bis 1244 ausgeführt, in der die in früherer Zeit beliebten Centralbauten durch das gothische System und besonders die geistreiche Anwendung des französischen Kapellenkranzes eine glänzende Neubelebung erfährt. Nicht minder originell, aber für die weitere Entwicklung ungleich folgenreicher prägt sich dieselbe Stylrichtung an der Elisabethkirche zu Marburg (1235 bis 1283) aus,[4] die in ihrer Chor- und Querschiffbildung auf die ältere rheinische Anlage eines polygonen Abschlusses zurückgeht und in ihrem Langhaus das wichtige Beispiel der ersten gothischen Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen bietet, obwohl die Fenster in zwiefacher Reihe übereinander angeordnet sind.

Unbedingter schliesst sich die deutsche Gothik in ihrem berühmten Hauptwerk, dem 1248 begonnenen Dom zu Köln,[5] den französischen Vorbildern an, so dass der ganze Chor sammt Umgang und Kapellenkranz fast identisch mit dem der Kathedrale von Amiens ist. Aber in der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 53—56. — Vgl. die beim roman. Styl aufgeführten Werke.

[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 58, Fig. 5. Details auf Taf. 54 A. — *Clemens, Mellin* u. *Rosenthal*, der Dom zu Magdeburg. gr. Fol. 1830 ff.

[3] *Schmidt*, Baudenkmale von Trier.

[4] Denkm. d. Kunst, Taf. 58, Fig. 6. u. 7. — *Moller's* Denkmale deutscher Baukunst.

[5] Denkm. d. Kunst, Taf. 54, 54 A u. 54 B. — Vgl. das Prachtwerk von *Boisserée*, der Dom zu Köln. Stuttgart 1823.

klaren, gesetzmässigen Gliederung, in der bei allem Reichthum edlen Durchbildung erreicht hier der deutsche Styl seine selbständige Vollendung. Nachdem der Chor im Jahr 1322 eingeweiht war, schritt man erst allmählich zur Ausführung des Quer- und Langhauses, und bei letzterem

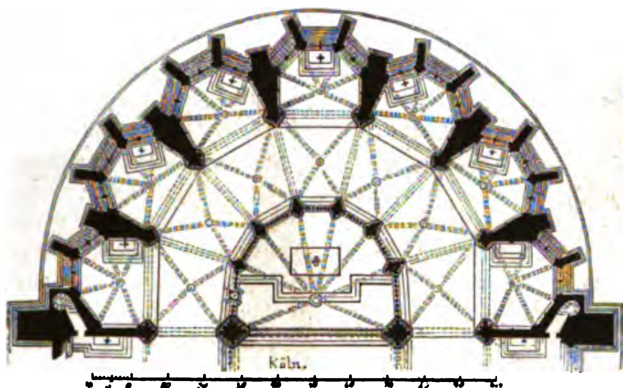


Fig. 282. Chorschluss des Doms zu Köln.

erlangte man wieder den höchsten Grad einer imposanten Raumentfaltung, indem man es fünfschiffig gestaltete. Bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss steigt das Hauptgewölbe 140 Fuss empor. Die Gesammtlänge des gewaltigen Baues beträgt im Aeusseren 532 Fuss. Den Abschluss sollten zwei unvollendet gebliebene kolossale Thürme mit durchbrochenen schlanken Spitzen bilden, deren aufgefundene Originalrisse die consequenteste Lösung zeigen, welche diese Aufgabe jemals erfahren hat.

Weiter oberhalb am Mittelrhein ist besonders die zierliche Katharinenkirche zu Oppenheim [1] (1262 bis 1317) ein ungleich originelleres und durch glänzendste Prachtdekoration des Aeussern ausgezeichnetes Werk. Im Laufe des 13. Jahrhunderts erhielt auch das Münster zu Freiburg [2] sein noch etwas schweres Langhaus, welchem sich jedoch in dem vor die Façade hinaustretenden Westthurm das edelste Beispiel aller wirklich ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme anschliesst. Auch das Münster zu Strassburg [3] hat in seinem mächtig breiten, 1275 vollendeten Langhaus noch eine gewisse ernste Strenge der Verhältnisse, bewahrt aber in seiner berühmten von Meister *Erwin von Steinbach* 1277 begonnenen Façade ein merkwürdiges Zeugniss von der Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Das schöne, prachtvolle, 42 Fuss breite Rad-

[1] *F. H. Müller*, die Katharinenkirche zu Oppenheim, Darmstadt 1823. Prachtwerk in gr. R. Fol.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 58, Fig. 1—4. — *Moller's* Denkmale.
[3] Denkm. d. Kunst, Taf. 58, Fig. 8.

fenster, sowie die starke Betonung der horizontalen Glieder gehören der französischen Richtung an, während die deutsche durch die besonders klare Disposition in dem kühnen doppelten Thurmbau vertreten ist, von dem freilich nur der nördliche in einer Höhe von 480 Fuss und den willkürlich spielenden Dekorativformen der Spätzeit im Jahr 1439 durch Meister *Johann Hültz* aus Köln zur Vollendung gekommen ist.

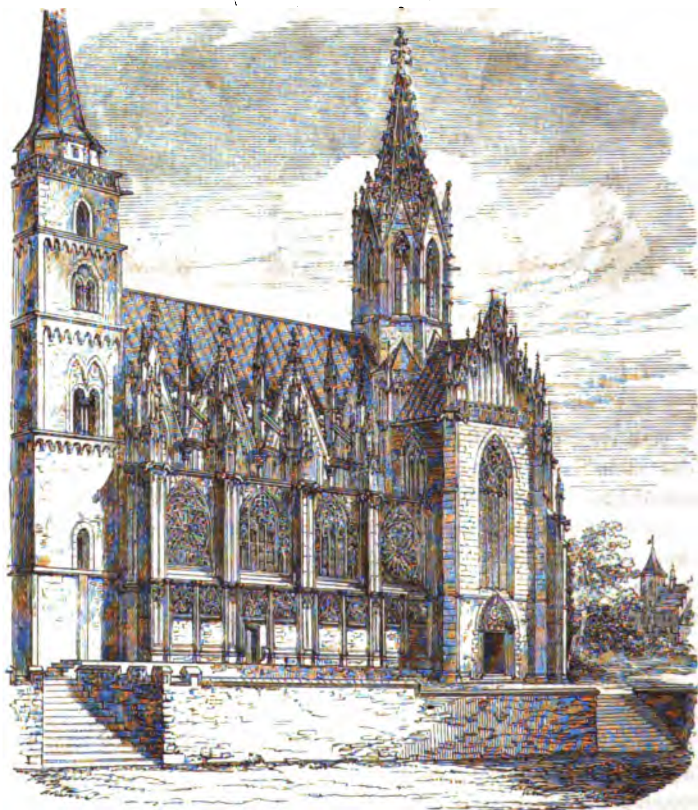


Fig. 233. Ansicht der Katharinenkirche zu Oppenheim.

Im südlichen Deutschland vertritt der im Jahre 1275 durch Meister *Andreas Egl* begonnene Dom zu Regensburg [1] den deutsch-gothischen Styl in besonders edler und klarer Weise. Namentlich wird von der reichern französischen Chorbildung abgesehen und dafür jedes der drei

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 55, Fig. 3. — *Popp u. Bülau*, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Fol. Regensburg 1834.

Schiffe durch einen selbständigen Polygonschluss ausgezeichnet, worin man eine Reaction der einfacheren deutschen Weise zu erkennen hat, welche fortan in Deutschland als die beliebtere Grundform gilt. Dagegen zeigt der Chor des unvollendet gebliebenen Doms zu Prag, der 1343 durch *Matthias v. Arras* begonnen und 1385 durch *Peter Arler* von Gmünd fortgeführt wurde, ein völliges Zurückgehen auf den französischen Grundplan.

Die meisten dieser genannten Bauten, wenn auch ihr Beginn ins 13. Jahrhundert hinaufreicht, sind doch ihrer Grossartigkeit wegen erst im folgenden Jahrhundert oder gar noch später vollendet worden. Ueberhaupt erlebte Deutschland im 14. Jahrhundert die Zeit einer abermaligen hohen Blüthe, ja es trat zum zweitenmal in künstlerischen Dingen als Reigenführer auf und beherrschte durch seine Architektur, die nun völlig in Fleisch und Blut des Volkslebens übergegangen war, fast die ganze europäische Welt bis tief nach Italien und nach Spanien hinein. In das 13. Jahrhundert reicht noch der Anfang des Schiffbaues am Dom zu Halberstadt [1] hinauf; der Chor indess, der den Umgang festhält, aber die Kapellen bis auf eine östlich gelegene verwirft, ist erst seit 1327 hinzugefügt worden, der ganze Bau aber steht als eins der schönsten Beispiele massvoll klarer und doch zierlich entfalteter deutscher Gothik da. Unter den süddeutschen Bauten ist als eine der imposantesten Anlagen das fünfschiffige Münster zu Ulm, [2] 1377 begonnen, anzuführen, dessen etwas nüchterne Gliederung durch die gewaltigen Dimensionen aufgewogen wird. Der unausgeführte Thurm war auf eine kühne, durchbrochene Spitze berechnet.

Mit dem Ueberwiegen des Bürgerthumes hängt seit dieser Zeit überhaupt eine Abschwächung des edleren architektonischen Sinnes zusammen. Die Architektur gewinnt einen etwas handwerklichen Ausdruck, die Einzelheiten sind nicht frei von Künstelei und Willkür, namentlich machen sich an den Gewölben die spielenden Formen der Stern- und Netzgewölbe bemerklich. In den Fensterfüllungen überwiegen die Fischblasen, und dagegen lässt die straffe Gliederung der Pfeiler nach, ja bisweilen fällt selbst das Kapitäl fort, und die Gliederung der Pfeiler strahlt unmittelbar, sich nach allen Seiten verästelnd, in die Gewölbrippen hinein. Die Dimensionen sind aber dabei oft gerade recht bedeutend, wenngleich ohne feinere Schönheit der Verhältnisse. Dafür halten dann meist überreich geschmückte Einzelheiten, Portale oder Kanzeln, Sakramentshäuschen, Lettner und dergl., oft in bewundernswerther Fülle der Phantasie, schadlos. Damit hängt denn das Ueberhandnehmen der ungleich nüchterneren Form der Hallenkirche zusammen, die seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland immer mehr zur Herrschaft kommt. Ihren Hauptsitz hat sie in Westfalen und

[1] *Lucanus*, der Dom zu Halberstadt, Fol. 1837.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 55, Fig. 4 u. 5.

Sachsen, wo die Liebfrauen- (Ueberwasser-) und die Lambertuskirche zu Münster,[1] die Wiesenkirche zu Soest, die fünfschiffige Marienkirche

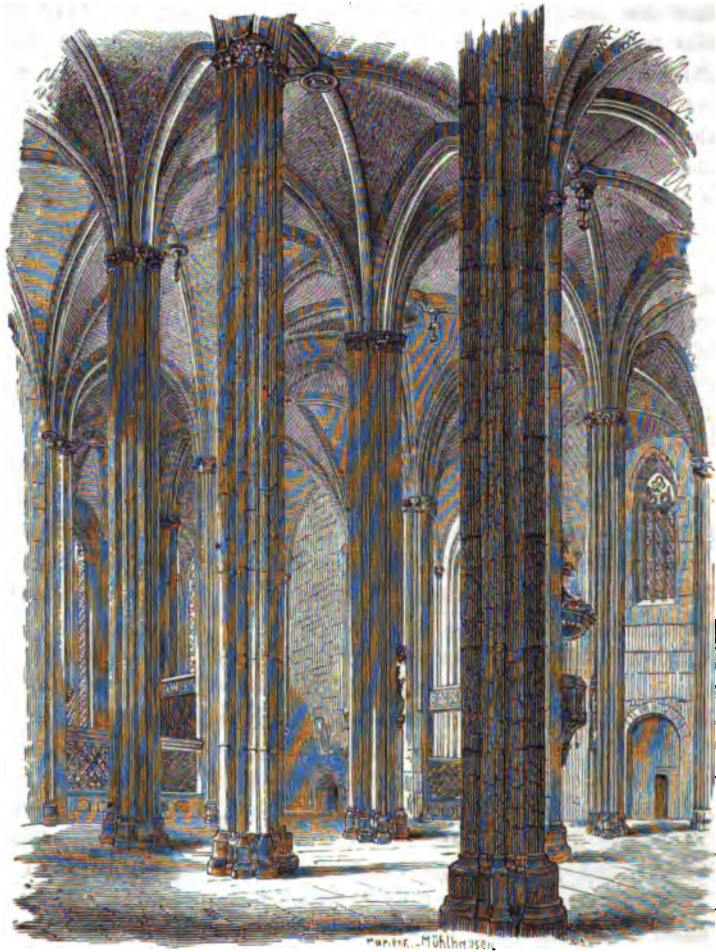


Fig. 234. Inneres der Marienkirche zu Mühlhausen.

zu Mühlhausen und die Dome von Minden und von Meissen[2] (ersterer noch ganz aus dem 13. Jahrhundert) in edler Weise diesen baulichen Organismus vertreten. Vereinzelter treten die Hallenkirchen in Süddeutschland

[1] *W. Lübke*, die mittelalterliche Kunst in Westfalen.
[2] Denkm. d. Kunst. Taf. 55, Fig. 1 u. 2. — *Schwechten*, der Dom zu Meissen. Fol. Berlin 1823.

auf. Eins der zierlichsten Beispiele, die Frauenkirche zu Esslingen [1] zeichnet sich durch reich geschmückte Portale und einen überaus graziösen, durchbrochenen Thurmhelm aus. In Nürnberg ist die Frauenkirche, 1355—1361 erbaut, ein besonders durch ihre reiche Façade interessantes Beispiel. S. Sebald hat wenigstens einen Chor, der in seinem gleich hohen Umgange diese Form in imposanter Weise auf die polygone Grundgestalt angewendet zeigt, und demselben Beispiele folgt 1439—1477 der

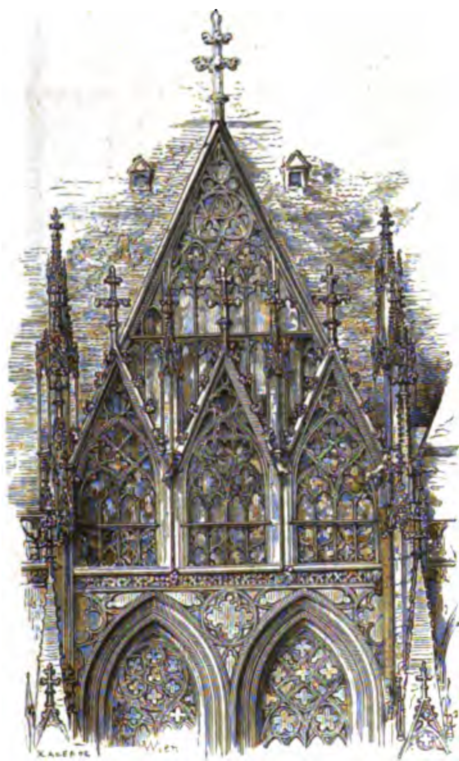


Fig. 235. Giebel von S. Stephan zu Wien.

Chor von S. Lorenz, [2] dessen Schiff ein edles Werk des 13. Jahrhunderts mit einer durch ein prachtvolles Radfenster und ungemein reich geschmücktes Portal ausgezeichneten Façade. Weiterhin ist in einem der grossartigsten deutschen Bauwerke, der Stephanskirche zu Wien, [3] die Hal-

[1] *Heideloff*, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Supplementheft 1, mit Aufnahme von *Beisbart*. Stuttgart.

[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 55, Fig. 6.

[3] Denkm. d. Kunst, Taf. 55, Fig. 7—9. — *Tschischka*, der S. Stephansdom in Wien. Fol. Wien 1833.

lenform wenigstens annähernd vertreten, da das Mittelschiff zwar etwas höher als die Abseiten, aber fensterlos ist. Der im 14. Jahrhundert begonnene Chor zeigt dagegen drei völlig gleich hohe Schiffe, die mit polygonen Apsiden schliessen. Am Aeusseren aber ist durch ungemein glänzende

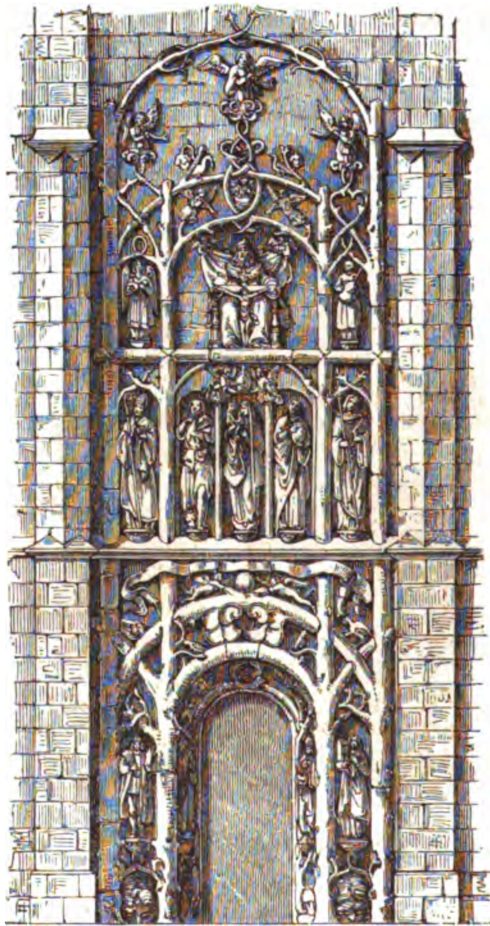


Fig. 236. Portal der Klosterkirche zu Chemnitz.

Seitengiebel mit durchbrochenem Masswerk die Schwere des kolossalen Daches gemildert, und in dem 435 Fuss hohen, pyramidal aufsteigenden Riesenthurme, der von Meister *Wenzla* begonnen und 1433 vollendet wurde, hat die Gothik eines ihrer prächtigsten Musterwerke hingestellt.

Die letzte Epoche seit dem 15. Jahrhundert hat namentlich in den sächsischen Gegenden eine zahlreiche Vertretung der Hallenanlage aufzuweisen. Die Kirchen dieser Art sind meist von lichter, weiter Raumwirkung, dabei frei und kühn aufstrebend, aber in der Einzelgliederung schon mit allen Ausartungen dieser halb nüchternen, halb phantastischen Zeit behaftet. Besonders macht sich in den Details ein unruhiges Bäumen, Biegen, Verschnörkeln und Durchschneiden der Glieder bemerklich, welches, wie z. B. am Nordportal des Doms zu Merseburg, dessen Schiff 1517 geweiht wurde, als ein Beispiel echten gothischen Zopfes gelten kann. Eine andere, nicht minder wilde Ausschweifung findet sich da, wo die Architektur sich in rohem Naturalismus so weit vergisst, dass sie die idealen Bildungsgesetze, auf welchen ihr ganzes Schaffen beruht, aus den Augen verliert und in sklavischer Nachahmung ganzes Baumwerk und Geäst mit allen launischen Zerrformen der Natur in Stein zur Darstellung bringt. So am Portal der Klosterkirche zu Chemnitz, die ebenfalls dieser Schlussepoche angehört. Andre Bauten derselben Epoche sind die Peter-Paulskirche zu Görlitz (1423—1497), besonders licht, kühn und frei; die Liebfrauen- (Markt-) Kirche zu Halle, erst 1530—1554 ausgeführt, und viele ähnliche.

In den norddeutschen Küstenländern kommt als eine ganz besondere Umbildung des gothischen Styles noch der Backsteinbau [1] in Betracht, der im Verfolgen seiner früheren Praxis auch jetzt durch derbere massenhafte Anlage, kräftige Pfeilerbildung, sowie durch eine zierlich reiche Flächendekoration sein Wesen ausspricht. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass die früheren Bauten die technisch vollendeteren, klareren und gediegeneren sind, während seit der Mitte des 14. Jahrhunderts und noch mehr mit dem Beginn des folgenden eine gewisse Rohheit im Ganzen mit überwuchernd reicher Flächendekoration in entsprechendem Verhältniss zunimmt. Zu bemerken ist noch, dass auch jetzt diese Bauten aussen und innen unverputzt, in der ernsten, kräftig wirkenden Farbe des Steines bleiben.

Einige Kirchen befolgen die Anlage der hohen Mittelschiffe, ja selbst mit dem reich gegliederten französischen Chorschluss, nur dass das Strebesystem beträchtlich vereinfacht und auch die glänzende Grundrissanlage wesentlich modificirt wird. Das Hauptwerk dieser Richtung ist wohl die Marienkirche zu Lübeck, 1276 begonnen, ein Bau von grandiosen Verhältnissen und einem noch strengen Ernst in der Gesammthaltung. Aehnlicher Art ist die Cisterzienserkirche zu Dobberan, 1368 vollendet, edel ausgebildet, von lichtem, schlankem Eindruck. Diesem nahe verwandt, jedoch in der Massenwirkung mächtiger, ist der Dom zu Schwerin, und nicht minder die kolossalen Marienkirchen zu Rostock und Wismar. Auch

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 56.

in Pommern findet dieselbe Auffassung ihre Vertretung in mehreren bedeutenden Denkmalen, wie den Marienkirchen zu Stargard und zu Stralsund (1460 vollendet). In vereinfachtem System zeigen sodann der Dom zu Havelberg, der aus älteren Theilen umgebaute Dom und die Elisabethkirche zu Breslau denselben Styl.

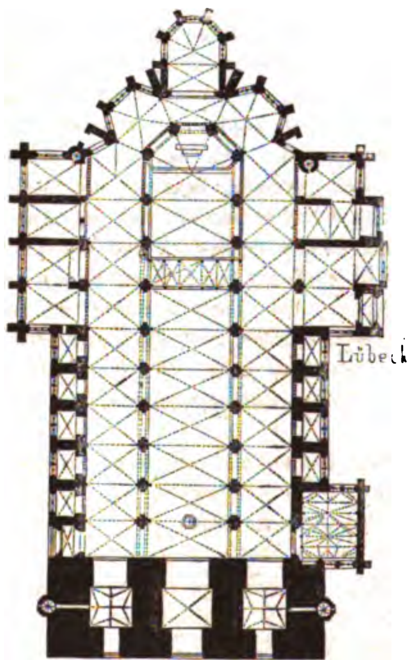


Fig. 287. Grundriss der Marienkirche zu Lübeck.

Ungleich grösser ist die Zahl der Hallenkirchen, bei denen dann, namentlich in der späteren Zeit, durch überaus glänzende Flächendekoration mit bunt glasirten Steinen in den zierlichsten Mustern eine prächtige Wirkung erreicht wird. Ausserordentlich reich und noch in edlen Formen zeigt sich dieser Styl an der Marienkirche zu Prenzlau (1325—1340), edel und gemässigt am Dom und der Marienkirche zu Stendal, in gewaltigen Verhältnissen aufstrebend an der Marienkirche zu Colberg, noch grandioser, aber ohne alle Detaillirung an der gewaltigen Marienkirche zu Danzig, und im Gegensatze dazu wieder in der überreichen Prachtentfaltung üppiger Flächendekoration an der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister *Heinrich Brunsberg* aus Stettin begonnen wurde. Endlich zählt auch Süddeutschland in der Frauenkirche zu München (1468—1488) und der 1473 vollendeten Martinskirche zu Landshut ähnliche, durch derbe Kolossalität hervorragende Backsteingebäude.

Der Profanbau erreicht in Deutschland nicht den Reichthum und die Grossartigkeit der flandrischen Städte, aber es fehlt ihm doch nicht an einer mannichfaltigen und oft edlen Gestaltung. Der Hausteinbau ist zunächst durch einige stattliche Rathhäuser vertreten, so vor Allem das zu Braunschweig, durch eigenthümliche Anlage und anmuthige Bogenhallen in zwei Geschossen ausgezeichnet; das in Münster, welches in klarer Entwicklung einen schlank aufsteigenden, mit Fenstern und Statuen geschmückten Giebel zeigt, u. a. — Privathäuser findet man zu Münster, zu Kuttenberg und zu Nürnberg, wo das Haus Nassau sich durch ein-

fache Anlage und zierlichen polygonen Erker bemerklich macht. Unter den Schlössern sind die von Karl IV. gebaute Burg Karlstein in Böhmen und die grossartig angelegte Albrechtsburg zu Meissen hervorzuheben.

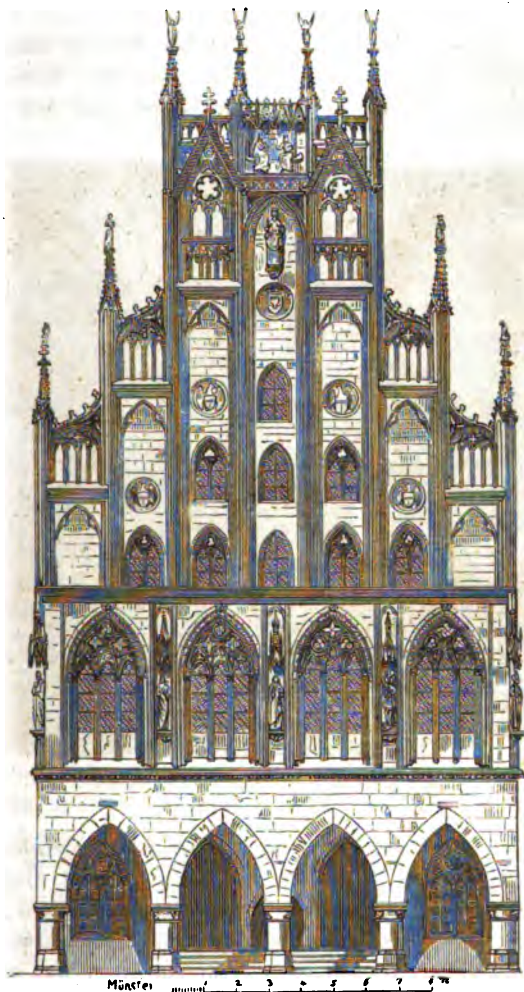


Fig. 238. Rathhaus zu Münster.

Beispiele eines lebendig durchgebildeten Fachwerkbaues zeigen das Rathhaus zu Hannover, das zierliche Rathhaus zu Wernigerode u. A.

Höchst bedeutend ist sodann die Entfaltung, die der Profanbau in den Ländern des Backsteinbaues gefunden hat. Eins der prächtigsten

Rathhäuser, mit reich durchbrochenem und dekorirtem Giebel hat Tangermünde, ein lebendig gegliedertes, kräftigen Trotz und zierliche Anmuth verbindendes Stadtthor hat Stendal in seinem Uenglinger Thor aufzuweisen. Ueber Alles grossartig sind aber die Profanbauten im preussischen Ordenslande. In Danzig gehört der Artushof, die alte Versammlungshalle der Kaufherren, zu den vorzüglichsten Werken dieser Art. Auf schlanken, dünnen Granitsäulen ruhen die Gewölbe, deren Rippen wie Palmblätter nach allen Seiten sich aufschwingen und dem Gewölbe eine

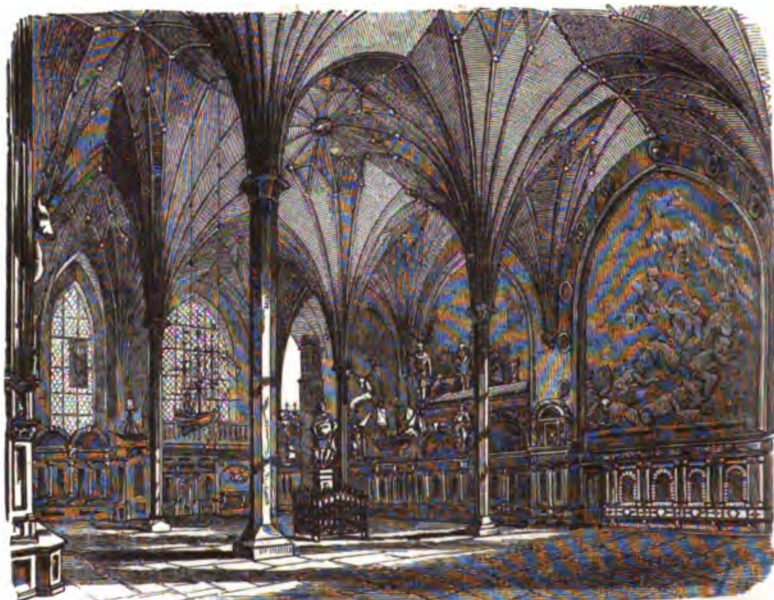


Fig. 239. Halle des Artushofes zu Danzig.

elegante Fächerform geben, die in den preussischen Ordensbauten mit Vorliebe angewandt wurde. Den höchsten Triumph feiert diese Architektur in dem grossartigen Hauptschloss des deutschen Ordens, der stolzen Marienburg, die in ihrem Mittelschloss die Hochmeisterwohnung mit ihrem prachtvollen Remter, den schönen Ordensremter und andere vielfach gestaltete Anlagen zu einem eben so grossartigen wie künstlerisch vollendeten Ganzen verbindet.

England und Scandinavien.

Zum zweiten Male erhielt England[1] von Frankreich einen neuen Baustyl, aber mehr noch als das erste Mal wusste es in eigner Selbständigkeit denselben umzubilden, so dass die englische Gothik einen scharf ausgesprochenen Gegensatz zur festländischen darstellt. Schon die Anlage des Grundplans erleidet eine wesentliche Vereinfachung. Nicht bloss dass das Langhaus stets nur dreischiffig gebildet wird, dafür aber eine ungewöhnliche Länge erhält, sondern hauptsächlich ist es die Choranlage, die auf ein sehr schlichtes, nüchternes Maass zurückgeführt wird. Denn nicht allein der Umgang und Kapellenkranz fällt fast ohne Ausnahme fort, sondern der Chor schliesst gewöhnlich in einfach trockner Weise sammt den Nebenschiffen gradlinig ab und erhält nur durch die östlich angebaute Marienkapelle (Ladychapel) einen Zusatz, aber keine Bereicherung. Dabei wird der Chor oft in gleicher Länge wie das Schiff gebildet, so dass der ganze Bau sich ungewöhnlich lang hinstreckt, nur etwa durch die auch jetzt oft beibehaltenen beiden Querschiffe unterbrochen. Dazu kommt, dass die Höhenentwicklung dieser Gebäude eine äusserst geringe ist, und dass die Kreuzgewölbe ohne alle Beziehung zu dem System der Pfeiler meistens oben an den Wänden auf Consolen aufsetzen, so dass die Verticalentwicklung sich nur untergeordnet geltend macht. Es liegt darin wieder jene, in der früheren Epoche noch entschiedener hervortretende englische Abneigung gegen den Gewölbebau, der auch jetzt nicht in seiner organischen Consequenz aufgefasst wird. Das Aeussere erfährt eine ähnliche Vereinfachung, indem das Strebesystem auf das Maass des unumgänglich Nothwendigen beschränkt wird, und namentlich die Strebebögen oft gänzlich fortfallen. Dadurch tritt auch hier ein strenger Horizontalismus überwiegend in Kraft, der durch das flache, hinter hohem Zinnenkranz sich verbergende Dach noch entschiedener zum Ausdruck kommt. An der Façade erheben sich gewöhnlich zwei stattliche Thürme, zu denen fast immer auf dem grösseren Querschiff ein dritter massenhafter, viereckiger Thurm hinzukommt. Aber auch diese Thürme erhalten nur selten schlanke Spitzen und werden gewöhnlich mit einem Zinnenkranz und kleinen Eckfialen abgeschlossen.

Die erste Einführung des gothischen Styls in England fand im Jahre 1174 statt, als ein französischer Baumeister *Wilhelm v. Sens* nach dem Brande der Kathedrale zu Canterbury berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluss sammt Umgang, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen grösstentheils dem um diese Zeit in Nordfrankreich herrschenden, noch mit romanischen Anklängen durchwebten, frühgothischen Styl. — In der folgenden Zeit reprä-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 52. — Vergl. die auf S. 336 citirte Literatur.

sentirt nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor von 1245 bis 1269 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralenanlage mit polygonem Chorschluss, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im Uebrigen nahm man in England zwar

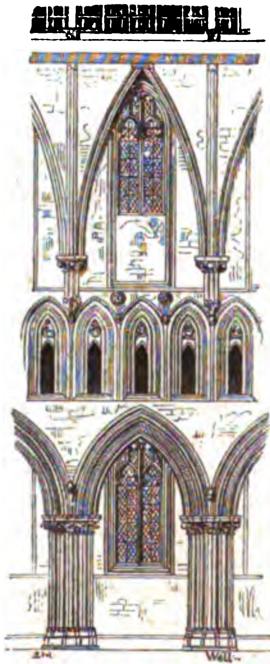


Fig. 240. Inneres System der Kathedrale von Wells.

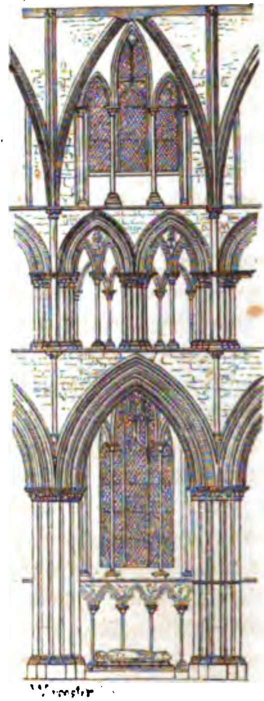


Fig. 241. Inneres System der Kathedrale zu Worcester.

bald das neue Prinzip in allgemeinere Verwendung, aber man gab ihm eine so specifische Umgestaltung, dass nicht mit Unrecht die Engländer ihren Bauwerken des 13. Jahrhunderts die Bezeichnung des frühenglischen Styles (Earley Englisch) geben. Auf der oben geschilderten allgemeinen Grundlage entwickelte sich dieser Styl zu strenger Einfachheit der Grundformen, die aber in der Detailbildung bereits ein reiches Leben verrathen. Da die Pfeiler des Schiffes ohne allen Bezug zur Wölbung stehen, so lösen sie sich in eine Fülle schlanker Säulenschäfte, die oft ganz lose den Pfeilerkern umringen. Ihnen entspricht an Reichthum bewegter Profilirung die Gliederung der Arkadenbögen. Ueber ihnen ist stets ein Triforium angeordnet, das entweder aus einer Reihe einzelner Lanzettbögen besteht,

oder mit gruppenweise verbundenen Lanzettbögen auf schlanken Säulchen sich öffnet. Die Fenster kennen in der Regel die gothische Masswerkbildung noch nicht, sondern bestehen meistens aus zwei- oder dreifach gruppirten schmalen Lanzettfenstern. Die einfachen Kreuzgewölbe des Schiffes ruhen auf Diensten, die sich an der Oberwand auf Consolen aufsetzen und nur selten, aber auch da ohne Beziehung zum Pfeiler, bis zu den Arkadenbögen fortgeführt sind. Zu den wichtigsten Bauten dieser Epoche gehört die Kathedrale von Salisbury (1220—1258), consequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmuth, das namentlich in

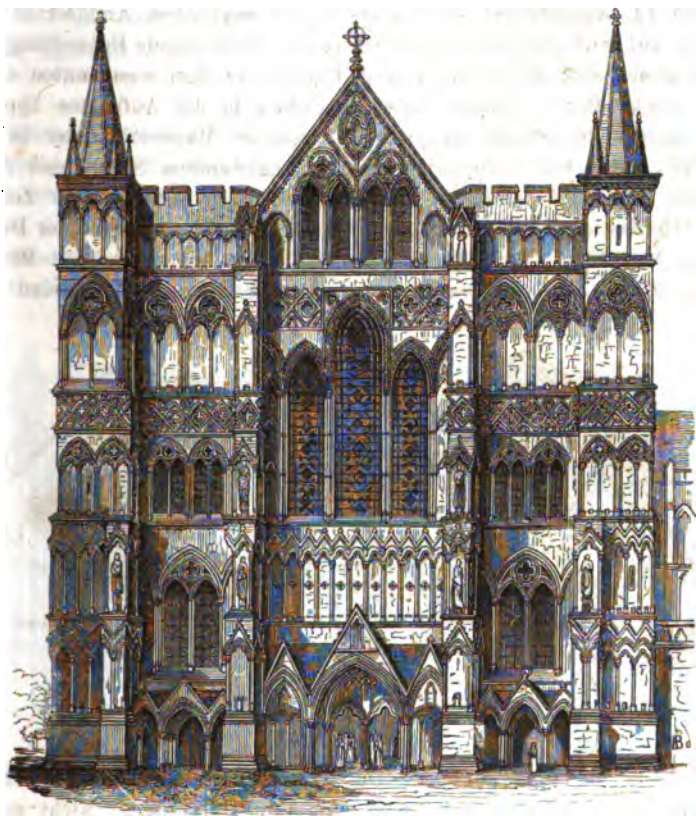


Fig. 242. Façade der Kathedrale von Salisbury.

seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, theilweise sich in den Bau hinein schiebenden Ladychapel den englischen Styl rein und klar ausspricht. Besonders prächtig ist die mit zwei schlanken

Thürmen flankirte Façade ausgebildet. Auch die Maassverhältnisse sind bezeichnend für die englische Raumbehandlung, denn bei seiner Gesammtlänge von 430 Fuss hat das Mittelschiff nur 33 Fuss Breite und 78 Fuss Höhe. Sehr bedeutend ist sodann die Kathedrale von Lincoln, deren mächtiger, 524 Fuss in der äussern Länge messender Bau ebenfalls noch im 13. Jahrhundert zur Ausführung kam. Sehr glänzend entfaltet sich dieser Styl sodann in der Kathedrale von Lichfield, deren Langhaus und Querschiff dieser Epoche angehört, während die östlichen Theile später ausgeführt sind. Hier haben auch die beiden Westthürme und der grosse Thurm auf der Vierung überaus hohe schlanke Spitzen.

Das 14. Jahrhundert sieht auch in der englischen Architektur jene reichere, auf eine glänzendere Detailwirkung hinstrebende Behandlung, die überall gleichzeitig hervortritt und in England zu dem sogenannten decorated style führt. Dieser findet besonders in der Aufnahme üppiger, wenn auch nicht gerade organisch entwickelter Masswerkmuster in den Fenstern, sowie einem zierlichen, häufig angewandten Stern- und Netzgewölbe, seinen Ausdruck. Eins der glänzendsten Werke dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, deren Haupttheile in consequenter Durchführung von 1327 bis 69 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeiler, reiche Fenstermasswerke und elegante Sterngewölbe, wozu noch

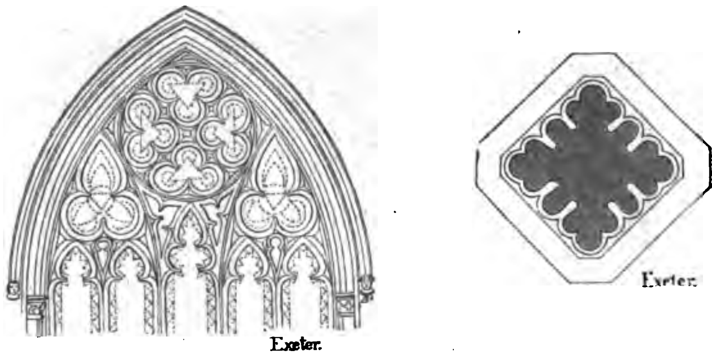


Fig. 248. Kathedrale zu Exeter. Fenster und Pfeiler.

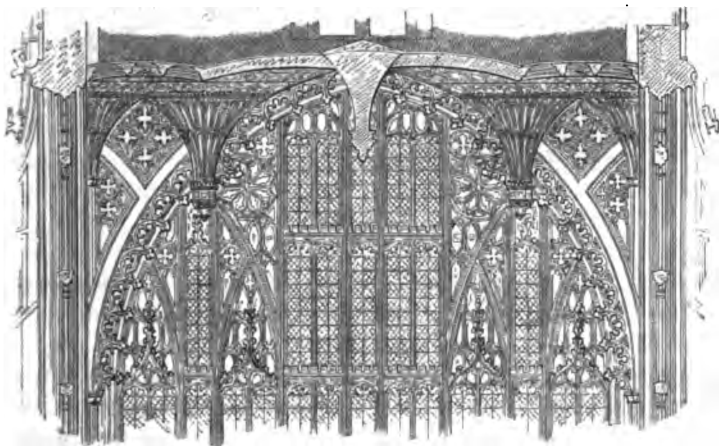
am Aeussern eine ungewöhnliche Durchführung der Strebewerke sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig anmuthiges Gepräge. Nicht minder bedeutend die Kathedrale von York, deren Chor in die erste und deren Langhaus in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt, ebenfalls ein Bau von prächtiger Wirkung und grossartiger Anlage.

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise in den perpendicular style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichthum

doch ein Element geometrischer Spielerei aufnimmt, das in den Fenstermasswerken zu einem Gitterwesen perpendiculärer Stabwerke führt und überhaupt alle Flächen mit einem Netze solcher Masswerkbildungen überspinnt. Dazu kommt dann auch, etwa seit 1450, die Aufnahme einer hässlich gedrückten, flachen, und doch in der Mitte geschweiften Bogenform, des sogenannten Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Ja die Ausbildung der Gewölbe geht in der Ornamentation so weit, dass die Schlusssteine zapfenartig niederhangen und die Gewölbe also zum Theil frei zu schweben scheinen, dass unermessliche Masswerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken und überhaupt die reichste Art des Fächergewölbes immer mehr Platz greift. Den höchsten Glanz erreicht dieser Styl an der Kapelle Heinrich's VII., die von 1502 bis 20 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde. Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben mit einer wahrhaft überschwänglichen Fülle üppiger Details übergossen, so dass der Ernst der



Fig. 244. Kathedrale zu York. Pfeiler.


Fig. 245. Aus der Kapelle Heinrich's VII. in Westminster.

Architektur sich in ein reizendes Spiel zauberhafter Phantastik auflöst. Eine nicht minder anziehende Ausbildung erlangt dieser spätere Styl in den hölzernen Sprengwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt stei-

nerner Gewölbe zur Anwendung kommen, und in dieser Spätzeit noch viel häufiger, namentlich in Kapitelsälen und den Hallen der Schlösser, und der mit den Universitäten verbundenen Colleges, ihre Ausbildung finden. Die Holzconstruktion des Daches wird dabei in allen ihren Theilen reich und zierlich ausgebildet, wobei nicht selten die dem Steinbau entlehnten



Fig. 246. Dom zu Drontheim.

Masswerkformen eine glänzende Rolle spielen. So in besonders eleganter Weise das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die grosse Halle des Schlosses von Eltham und manches andere Werk.

Unter den gothischen Bauten Scandinaviens [1] steht der grossartige Dom zu Drontheim, dessen Hauptheile dem 13. Jahrhundert angehören, oben an. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluss der englischen Frühgothik unverkennbar, aber im dekorativen Effekt durch mancherlei specifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von grossem perspectivischem Reiz ist die Anlage eines achteckigen Kuppelbaues mit Umgang, der sich dem Chor anschliesst und besonders edle Durchbildung zeigt (Fig. 246).

[1] Hauptwerk *A. v. Minutoli.* Der Dom zu Drontheim etc.

In Schweden gehört die 1287 angeblich durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten.

Italien.[1]

Ebenso selbständig wie in England wird die gothische Architektur in Italien aufgenommen, und nicht minder originell als dort den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Aber ein noch ganz besonderes Verhältniss zur Gothik ergab sich aus dem überwiegend an den antiken Traditionen hängenden Sinn des Volkes. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die gewölbte Anlage nur in einem räumlich beschränkten Kreise sich einzubürgern vermocht, während der grössere Theil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb! Wie hätte ein ganz fremdher übertragener Styl die Kette einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der allgemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, dass schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gothischen Styl ausgeführt wurden. Allein nur in seltnen Ausnahmen schliesst man sich darin der nordischen Grundform an. Was man von der Gothik aufnimmt, ist zunächst der Spitzbogen, den man aber wesentlich in dem Sinne anwendet, um durch seine Hülfe die Vorliebe für weitgespannte, in behaglicher Breite sich ausdehnende Räume mehr befriedigen zu können. Auch liess man das Mittelschiff sich nur um ein Geringes über die Abseiten erheben, und gab den Oberwänden nur kleine, meist kreisrunde Fenster, so dass die Hauptbeleuchtung durch die hochliegenden Fenster der Seitenschiffe einfällt. Man war also weit entfernt von der schlank und schmal aufstrebenden Tendenz der nordischen Gothik, und noch weiter von dem Bestreben, die ruhigen Flächen zu durchbrechen und in eine Summe von schmalen, stützenden und gegenstrebenden Gliedern aufzulösen. Man hatte schon früher in so umfassender Weise an ausgedehnten Wandmalereien Freude gefunden, dass man diesen die nöthigen Flächen nicht entziehen mochte. So brachte man denn nur kleine, schmale Fenster an, die bei der Klarheit des südlichen Himmels dem Innern Licht genug zuführen. Dadurch erhielt man Räume von grossartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und oft einen wunderbar harmonischen, ruhig feierlichen Eindruck machen.

Das Aeussere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, complicirte Composition der nordischen Gothik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mässig überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziemlich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Maass beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 57 u. 58. — Vergl. die Literatur auf S. 317.

auch die Strebepfeiler mehr im Charakter romanischer Lisenen sich zeigen. So bleibt die ruhige Flächenwirkung bei mässigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch, hier vorwaltend. Der Bau wird sodann durch eine glänzende Dekoration bunter Marmorplatten, ganz im Geiste der früheren Epoche, geschmückt. Ueberhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Ueberlieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Anlage des Ganzen die beliebte Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationsstück durchgebildete Façade, wie für das Detail der Formenbildung, in welchem der Spitzbogen sammt andern gothischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen u. s. w., eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingehen. So bringt es die Gothik in Italien nicht zu einem organischen, consequent entwickelten Ganzen, nur zu einer in dekorativem Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten im Innern durch ihre schöne Weiträumigkeit, im Aeussern durch das klar Uebersichtliche, und im Ganzen durch die edle Pracht der überwiegend malerischen Dekoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.

Zuerst wird die Gothik in Italien durch einen deutschen Meister *Jakob* mit der Kirche S. Francesco zu Assisi eingeführt, die von 1228 bis 53 erbaut ist. Die Lage auf ansteigendem Terrain brachte die Anordnung einer noch durchaus rundbogigen Unterkirche mit sich, über welcher die obere, einschiffig mit Querarmen, in streng gothischen Formen durchgeführt, sich erhebt. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind. Zu grandioser Wirkung steigert sich die Raumanlage beim Dom von Florenz, der 1294 von Meister *Arnolfo di Cambio* (irrig Arnolfo di Lapo genannt) begonnen wurde. Auch hier ist die Breitenrichtung vornehmlich betont und namentlich in den 60 Fuss weiten quadratischen Gewölben des Mittelschiffs mit grosser Kühnheit durchgeführt. Aber diese Richtung schlägt hier ins einseitige Extrem um, dessen ungünstige Wirkung durch die äusserst geringe Beleuchtung noch gesteigert wird. Der kolossale achteckige Kuppelbau mit drei kapellenbesetzten Seitenflügeln kam erst in der spätern Zeit zur Vollendung. Eine marmorne Prachtfaçade wurde dem Bau seit 1334 durch den Maler *Giotto* angefügt, aber nicht zur Vollendung gebracht und später wieder abgerissen. Dagegen führte derselbe grosse Meister den neben der Façade sich erhebenden Glockenthurm aus, dessen edle Gliederung und reiche Marmordekoration eine seltene künstlerische Harmonie bewirken.

Denselben Gedanken der Verbindung des Kuppelbaues mit der Langhausanlage greift in origineller Weise der noch im 13. Jahrhunhert aufgeführte Dom von Siena auf, ohne jedoch die sechseckig angelegte Kuppel in ein klares Verhältniss zu den drei Schiffen zu bringen. Die innere räumliche Entwicklung ist von lebendigem perspektivischem Reiz, wenn

auch durch den Wechsel weisser und schwarzer Marmorschichten etwas zu unruhig. Das Aeussere ist namentlich durch die seit 1284 ausgeführte Façade mit ihrer reichen farbigen Dekoration vorzüglich bedeutend. Aber

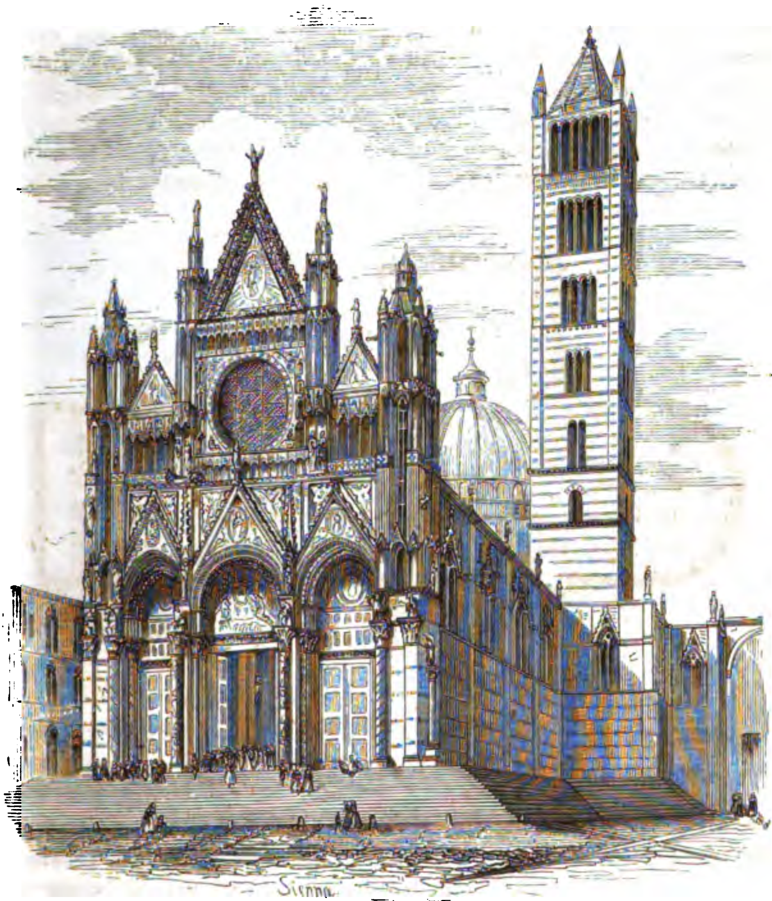


Fig. 247. Ansicht des Doms von Siena.

erst an dem im Jahr 1290 begonnenen Dom von Orvieto, als dessen Meister *Lorenzo Maitani* aus Siena bezeichnet wird, erhebt sich diese Façadenbehandlung zu ihrer höchsten Vollendung, zu ebenso verschwenderischer Pracht des plastischen Marmorschmucks und grosser Mosaikbilder, wie zu klarer harmonischer Gliederung. Das Innere dagegen zeigt wieder

einen Rückschritt zur flach gedeckten Basilika. In Pisa gehört das weltberühmte Campo Santo, von *Giovanni Pisano* 1283 vollendet, zu den edelsten Werken der italienischen Gothik.

Aus der Spätzeit der gothischen Epoche rührt der 1386 begonnene Dom von Mailand, dessen Plan von einem deutschen Meister *Heinrich von Gmünd* entworfen wurde. In diesem gewaltigen, ganz und gar aus weissem Marmor ausgeführten Bau lässt sich ein entschiedenes Eingehen auf deutsche Planform nicht verkennen. Das fünfschiffige Langhaus, der dreischiffige Querbau, die ausserordentlich enge Stellung der Pfeiler, die Ausführung eines Chorumganges sind für diese Richtung bezeichnend, während in der Höhenentwicklung das italienische Gefühl vorherrscht und

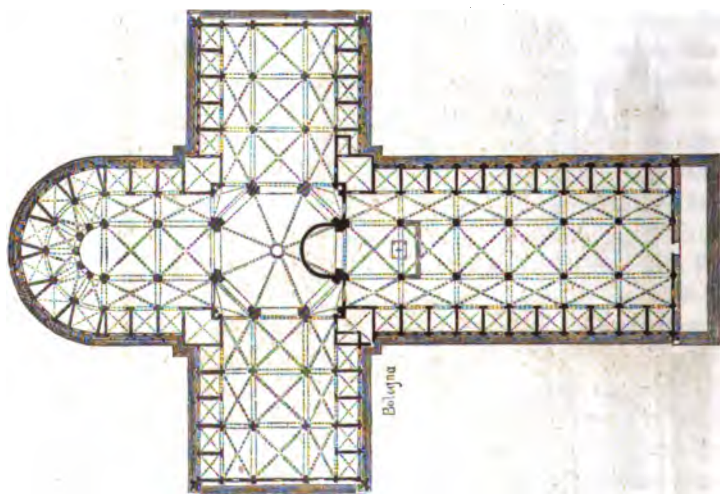


Fig. 248. Grundriss von S. Petronio zu Bologna.

eine dreifache Abstufung vom Mittelschiff bis zum äussersten Seitenschiff stattfindet. So gross aber die poetische Wirkung des Innern, so zauberhaft die blendende Marmorpracht des Aeussern ist, so wenig wird doch höheren architektonischen Forderungen dabei genügt. Ganz anders weiss ein zweiter Riesenbau dieser Spätepoche, die nach dem Plan des *Antonio Vincenzi* 1390 begonnene Kirche S. Petronio zu Bologna die gothischen Formen den italienischen Bedürfnissen anzupassen. Im System des Langhauses ist ein Zurückgreifen auf das im Dom zu Florenz befolgte Prinzip deutlich zu erkennen, aber durch die Hinzufügung von zwei Kapellenschiffen erhält der Bau einen Reichthum der perspektivischen Durchblicke, der es doppelt bedauern lässt, dass der kolossale Plan nur theilweise

zur Ausführung gekommen ist. Ein ebenfalls fünfschiffiges Querhaus mit gewaltiger achteckiger Kuppel auf der Mitte sollte sich anschliessen und der Chor ebenfalls nach dem System des Langhauses angelegt und mit Umgang und Kapellenkranz geschlossen werden. Die Gesammtlänge war



Fig. 249. Kirche der Certosa bei Pavia.

auf 640 Fuss angelegt und die Weite der Kuppel sollte die des Florentiner Doms erreichen. Gegenwärtig schliesst das Langhaus dürftig mit einer grossen Halbkreisnische ab. Endlich gehört die seit 1396 ausgeführte Kirche der Certosa bei Pavia zu den edelsten Bauten, in denen das italienische Raumgefühl innerhalb des gothischen Systems einen vollendet freien und schönen Ausdruck gefunden hat.

Eine Anzahl bedeutender Werke hat der italienische Profanbau aufzuweisen. Der florentinische Palastbau, dessen bedeutendste Leistung der Palazzo Vecchio und der Bargello sind, hat den Charakter gewaltigen Trotzes und düstern, festungsartigen Ernstes. Dagegen erreicht der florentinische Profanbau in der seit 1376 erbauten Loggia de' Lanzi eine seltene Klarheit und lichte Schönheit der Verhältnisse, wobei jedoch der Rundbogen wieder zur Geltung kommt. In Siena gewinnt der Palastbau unter starker Anwendung des Backsteins eine überaus consequente, edle

Gliederung, wie der grossartige Palazzo Pubblico und eine Anzahl schöner Privatpaläste, darunter vorzüglich der Palazzo Buonsignori, beweisen. Unter den in verschiedenen Städten aufgeführten offenen Hallen zeigt die Loggia de' Mercanti (die Börse) zu Bologna den eleganten Styl des 14. Jahrhunderts in reichem Backsteinbau durchgebildet. — Frei, leicht und anmuthig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses sind die Paläste von Venedig, deren Façaden fast ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden, und dadurch die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den Kanälen aussprechen, sowie den mangelnden Hofraum ersetzen. Ein zierlich reicher Palast ist die glänzende Cà Doro; ebenfalls anmuthig und graziös der Palazzo Foscari, Pisani und andere. Einen Ausdruck von grossartiger Würde erreicht dieser Styl an dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnenen Dogenpalast, dessen untere und obere Säulenhalle in ihrer Art die prachtvollsten der Welt sind.

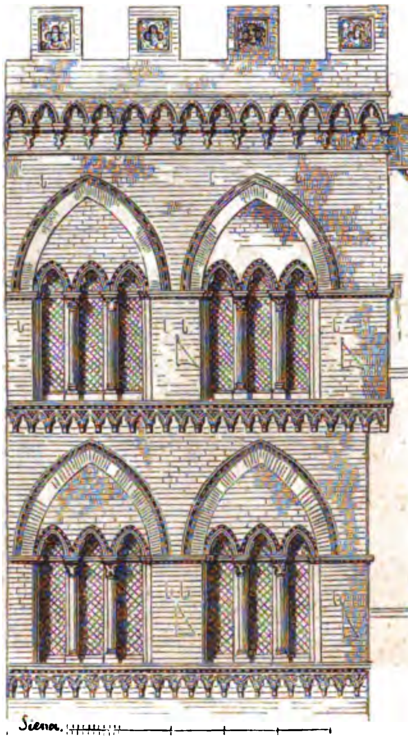


Fig. 250. Vom Palazzo Buonsignori zu Siena.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wird die Gothik in Italien durch das Aufleben der Antike (die Renaissance) verdrängt und vermag nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüthen zu treiben, deren Charakter indess durch die Beimischung antikisirender Elemente wesentlich modifizirt wird.

Spanien und Portugal.

In Spanien [1] fand die Gothik wahrscheinlich von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Der phantasievolle Sinn des Volkes, der in der vorigen Epoche sich schon einer Verschmelzung der eigenen Bauweise mit maurischen Formen zugewendet hatte, war dadurch gleich-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 58. — Vergl. die Literatur auf S. 340, Anmerk.

sam schon vorbereitet für andere ähnliche Stylmischungen. So pflegen denn auch die frühesten gothischen Bauten nicht allein manches aus dem reichen romanischen Styl des Landes, sondern auch selbst manche der üppigen dekorativen Elemente der maurischen Architektur in sich zu verschmelzen. Daraus scheint ein besonders glänzender Styl sich hervorgebildet zu haben. Wenn wir auch wegen ungenügender Untersuchungen und Vorlagen über



Fig. 251. Aeussere Ansicht der Kathedrale von Burgos.

die Stufen, die dieser Entwicklungsgang genommen, noch nicht genauer unterrichtet sind, so tritt doch die spanische Gothik in ihrer vollendeten Ausprägung in prägnanter Charakteristik uns entgegen. Das strenge construktive System und die reiche Planform werden hier mit Sinn und Verständniss erfasst, gleichwohl aber im Aufbau eine der italienischen Gothik

entsprechende Abstufung der Höhenverhältnisse angenommen. Den Façadenbau liebt man häufig in nordischer Weise zu gliedern, ja selbst an durchbrochenen Thurmspitzen ist kein Mangel, wie denn überhaupt in der späteren Epoche die deutschen Einflüsse auch hier überwiegend zur Geltung kommen: aber zugleich findet sich oft mit gleicher Vorliebe die Kuppel auf dem Querschiff beibehalten, und die Ornamentik combinirt die reiche gothische Formenwelt mit dem üppigen Dekorationsspiel maurischer Prachtwerke. So entstehen hier Bauten, die an Grossartigkeit der Anlage und Glanz der Ausführung zu den bedeutendsten Werken des gesammten Mittelalters zählen.

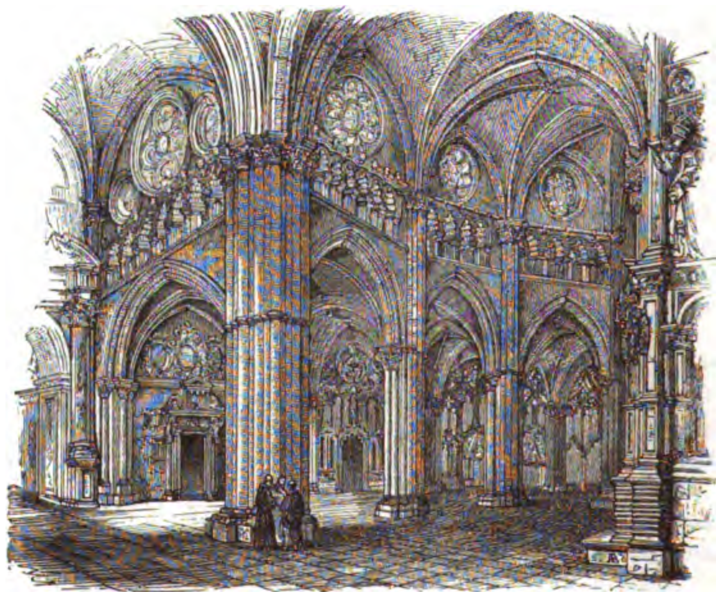


Fig. 252. Inneres der Kathedrale von Toledo.

Mit der im Jahr 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos wird, wie es scheint, zuerst der gothische Styl in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit polygonem Chor sammt Umgang und Kapellenkranz, in seiner Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiscenzen durchwebt. Die Façade dagegen, mit ihren schlanken durchbrochenen Thurmspitzen ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann v. Köln* aus dem Jahre 1450. Noch grossartiger angelegt, noch kühner ausgeführt, sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von Toledo, als deren Baumeister ein Spanier *Pedro Perez* genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch be-

deutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt, mit polygonem Chor, um welchen beide Seitenschiffpaare als Umgänge mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung, die ihr Vorbild ebenfalls in einem französischen Werke, der Kathedrale von Bourges, besitzt. Das Mittelschiff soll gegen 140 Fuss aufsteigen; die Seitenschiffe sind aber gleich manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältniss abgestuft, so dass das innere das äussere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive mit Vorliebe eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Unter den späteren Bauten ist die Kathedrale von Sevilla (1401 begonnen) eines der imposantesten Werke. Ihre fünf Schiffe stufen sich nach dem Vorgange der Kathedrale von Toledo in der Höhenentwicklung allmählich ab. Das Kreuzschiff ist durch eine Kuppel hervorgehoben.

In Portugal wird namentlich die Kirche des Klosters Batalha, [1] 1383 begonnen, als ein durch klare Anordnung und consequente Stylentfaltung ausgezeichnetes Gebäude gerühmt. Im Uebrigen mangelt es hier noch fühlbarer an eingehenden Specialforschungen über die Denkmale des Landes.

3. Die gothische Bildnerei und Malerei.

a. Inhalt und Form.

Während das architektonische Schaffen allmählich aus der romanischen Stylform in die gothische überlenkt, und manche Uebergangstufen diesen Umschwung vermitteln, so dass die beiden im Grunde so verschiedenen Bewegungen fast unmerklich in einander fliessen, findet ein ganz ähnlicher Prozess in den bildenden Künsten statt. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben zwar im Wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die allgemeineren Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpften, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich eine Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Ergebnisse zunächst noch auf dem Boden der romanischen Formbildung, der antiken Ueberlieferung sich halten, wie wir denn namentlich in Deutschland und Italien bis tief ins 13. Jahrhundert hinein davon glänzende Beispiele kennen gelernt haben. Gleichwohl genügt diese, wenn auch noch so edle, geläuterte Umprägung der Antike dem erregten Gefühl des mächtig erwachten nationalen Geistes nicht mehr. Ein begeistertes Ringen, von ähnlicher Kraft wie die Betrachtung der Architektur es uns zeigte, arbeitet

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 58, Fig. 5 u. 6. — *Murphy*, Plans, elevations etc. of the church of Batal. Fol. London 1795.

so lange an der Umgestaltung der alten Formen, dass etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts ein neuer Styl sich abgeklärt hat, der nun freilich in jeder Hinsicht von dem, was der Romanismus zu bieten vermochte, wesentlich unterschieden ist. Kaum aber hat dieser Styl seine volle Durchbildung erreicht, so verbreitet er sich eben so schnell und unaufhaltsam wie die gothische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes und wird mit einer Uebereinstimmung aufgenommen, die davon Zeugniss ablegt, wie sehr jene Zeit in ihm ihr ganzes Empfinden ausgesprochen sah. Das ganze 14. Jahrhundert bis ins 15. hinein hält allgemein an der neuen Auffassung fest, die nun aber gerade desshalb bald wieder etwas Conventionelles wurde und oft ebenso zu äusserlicher Manier sich verflachte, wie die zarte Huldigung des Minnedienstes sich bald in höfische Etikette verwandelte.

Dieser neue Styl entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfasste und auch dieser Empfindung gemäss ausdrücken wollte. Das tiefer erregte Gemüth des Einzelnen wollte seinen selbständigen Antheil an den heiligen Dingen, an der grossen Lehre von der Erlösung in Formen aushauchen. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung soll sich in den gemeisselten und gemalten Gestalten aussprechen und spricht sich auch wirklich aus. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge von erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen lässt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgt; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser ins Sentimentale gehende Ausdruck durch die Vorliebe, die Gestalten jugendlich zu bilden, und kaum lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Gebilden der byzantinischen Kunst. Das energisch Mannhafte, trotzig Kühne liegt diesem Styl ferner, und selbst seine männlichen Gestalten haben den Ausdruck einer fast weiblichen Anmuth, so dass man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blüthezeit des Minnedienstes, des Marienkultus, der Frauenverehrung wahrzunehmen meint. Die Gewandung fliesst in sanften, schön geschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füsse herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verräth, hat sie dasselbe doch, dem neuen volksthümlichen Zuge des Lebens nachgehend, so weit modifizirt, dass es

ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Aussenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja selbst ein scheinbar so äusserlicher Umstand wie jener, dass an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer überwiegender die Aufnahme feiner wollener Zeuge trat, ist für den Uebergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannichfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluss geblieben.

Wie viel inneres Empfinden aber auch die Gestalten dieser Epoche von den früheren trennt, in ihrer Beziehung zum architektonischen Ganzen herrscht nicht allein dieselbe, sondern eine selbst noch geschärfte Strenge des Gesetzes. Obwohl ein neues Gefühl die Gestalten beseelt, obwohl das Individuum sich und seine Empfindung in ihnen auszusprechen sucht, will doch die einzelne Erscheinung noch keine selbständige Bedeutung in Anspruch nehmen. Sie erscheint noch durchaus auf dem Hintergrunde und im Rahmen der Architektur, sei es der wirklichen oder einer zu diesem Zwecke besonders geschaffenen scheinbaren. Dadurch bleiben diese Gestalten trotz aller individuellen Empfindung im Banne der grossen allgemeinen Gedanken, denen sie zum Ausdruck dienen, und nur die Beziehungen werden lebendiger, klarer, dem menschlichen Empfinden näher gebracht.

In einer Hinsicht verhängte die Architektur indess eine wesentliche Umgestaltung über das Schaffen der bildenden Künste, indem sie in ihrer reichen plastischen Gliederung der Skulptur ein weiteres Feld eröffnete, zugleich aber durch die völlige Auflösung der Wandflächen in Fenster die Wandmalerei fast völlig unterdrückte und an ihrer Stelle der Glasmalerei einen umfassenden Wirkungskreis zuwies, der freilich bei der ausserordentlichen technischen Beschränkung dieser Gattung einen freieren Aufschwung unmöglich machte. Nur die italienische Kunst wusste sich diesen wichtigen Spielraum zu bewahren und darin gerade in dieser Epoche den Grund zu ihren späteren grossen Erfolgen zu legen.

Als die edle Begeisterung, der ideale Aufschwung des Lebens nachliess, folgte auch bald die Kunst diesem Beispiel. In der Architektur lockerte sich das strengere Gesetz schon früher, in den bildenden Künsten aber setzte sich die einmal in das allgemeine Bewusstsein, in Fleisch und Blut übergegangene Bewegung noch ziemlich lange fort. Sie erhielt sich bis in das 15. Jahrhundert hinein in ziemlicher Reinheit, ja selbst zum Theil in gesteigerter Kraft und Tiefe der Empfindung. Dann aber drang ein neuer Geist, der Realismus, in die Welt, brachte eine völlige Umgestaltung der künstlerischen Auffassung zu Wege und führte einen

ganz neuen Styl in den bildenden Künsten herbei, der aus der mittelalterlichen Auffassung mit gewaltigem Umschwung einer neuen Epoche entgegentrieb.

b. Geschichtliche Entwicklung.

Im Norden.

In der Plastik, [1] die mit der Architektur jetzt aufs Engste verbunden ist, schreitet Frankreich an der Spitze der Bewegung. Vor Allem verlangten die neu erstandenen Kathedralen einen bildnerischen Schmuck, welchen keine frühere Epoche in diesem Umfange gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale, die Thürpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gothik beliebten horizontalen Galerieen, welche das Hauptgeschoss der Façade abschliessen, werden in umfassender Weise mit figürlichem Schmuck ausgestattet. Erwägt man die bedeutende Ausdehnung dieser Bauten, bedenkt man, dass gewöhnlich drei Portale an der Façade angeordnet sind, wozu oft noch an den Façaden der Querschiffarme eben so prachtvolle Eingänge hinzukommen, so begreift man leicht, dass hier der Plastik ein Spielraum geboten wurde, wie keine Epoche vorher ihn gestattete. Dadurch steigerte sich das Bedürfniss und die Fähigkeit zur Composition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene divina Commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluss der thronende Weltrichter, der die Guten von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser grossen cyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann, in beziehungsreicher Anordnung, die Heiligen der Lokalsage mit ihren besonderen Legenden anreihen. So wurde das Gemüth des Volkes von den ihm zunächst liegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit Umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Thätigkeiten, wie er sich im Rahmen der wechselvoll vorüberziehenden Tages- und Jahreszeiten darstellt, und auch dies wieder wurde im unauflöslichen Zusammenhange mit der göttlichen Weltordnung nachgewiesen.

Zuerst tritt uns eine Reihe solcher Werke entgegen, die ähnlich den gleichzeitigen Bauten jene charakteristische Uebergangsstellung zwischen dem romanischen und dem gothischen Styl einnehmen. Von bedeutender Anlage, wenngleich vielfach verletzt und überarbeitet, sind die Skulpturen an der Façade der Kathedrale von Paris. Am Nordportal beginnt die Darstellung mit dem Leben der Maria, und schon hier sieht man, wie der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 59 und 60 A. — Vgl. *W. Lübke*, Geschichte der Plastik. Leipzig 1863.

strenge traditionelle Styl sich zu flüssigem Leben, zu edler Anmuth, namentlich im Ausdruck und der Form der Köpfe, entwickelt. Das Hauptportal mit der reich gegliederten Darstellung des jüngsten Gerichtes hat am meisten durch Zerstörung und Veränderung gelitten; das südliche Seitenportal hat grösstentheils seine plastische Ausstattung in einer früheren Epoche erhalten. Dagegen zeigen die Skulpturen an den Façaden des Querschiffes, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, die völlige Befreiung von den alten starren Typen, die edelste, klarste Durchbildung des Styls. Einen ähnlichen Gedankengang wie an der Hauptfaçade von Notre-Dame zu Paris erkennt man in grossartiger Durchführung an den drei Portalen der Façade des Doms von Amiens,[1] wo ebenfalls die Geschichten der Maria und eines Lokalheiligen den Gegenstand der Darstellungen an den Seitenportalen bilden, während das Hauptportal die feierliche Schilderung des jüngsten Gerichtes enthält. Von dem edlen Styl, namentlich der fein durchgebildeten Gewandung gibt die Kolossalgestalt des Erlösers, die sich am mittleren Portalpfeiler findet, eine lebendige Anschauung (Fig. 253); das von ihm überwundene Böse ist unter seinen Füssen als Löwe und Drache versinnlicht. Noch viel umfangreicher sind die plastischen Werke, welche die Portale an den Kreuzarmen der Kathedrale zu Chartres[2] sammt ihren ausgedehnten Vorhallen schmücken. Fast zweitausend kleinere und grössere Gestalten sind in strenger architektonischer Gliederung ausgetheilt und umfassen mit ihrem reichen historischen und symbolischen Zusammenhang die ganze Lehre von der Erlösung sowie das ganze encyklopädische Wissen der damaligen Zeit. Auch hier ist der Styl feierlich erhaben, noch mit Anklängen an den strengen Ernst der früheren Epoche. Dagegen sehen wir das plastische Vermögen der Zeit zu fast vollendeter Freiheit und Anmuth sich erheben in der Mehrzahl der prächtigen Portalskulpturen an der Hauptfaçade der Kathedrale zu



Fig. 253. Christus von der Kathedr. zu Amiens.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 60 A, Fig. 2.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 59, Fig. 6 und Taf. 60 A.

Rheims,[1] welche wieder denselben Gedankengang verfolgen, und im Hauptportal eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten, deren verschiedene Theile eine entsprechende Mannichfaltigkeit der künstlerischen Behandlung zeigen. Streng und feierlich thront im Tympanon der Weltenrichter; edel und mild dagegen zeigt sich am Mittelpfeiler die Gestalt des segnenden Erlösers, eine der vollendetsten Leistungen der gesammten Kunst des Mittelalters; voll Kraft und prägnanter Charakteristik erscheinen die Apostel auf beiden Seiten des Eingangs; fein und anmuthig endlich sind die sitzenden Figuren der Heiligen am Tympanon durchgeführt, und in naiver, der Natur abgelauschter Bewegung sehen wir die nackten Gestalten der Auferstehenden ihren Gräbern entsteigen.



Fig. 254. Reliefgestalten von der Kathedrale zu Rheims.

Wenn man die wahrhaft unübersehbare Fülle dieser Welt von Gestalten erwägt, von denen wir nur die wichtigsten Beispiele erwähnt haben, und die allesammt im Laufe des 13. Jahrhunderts entstanden sind, so muss man staunen über die Energie und Schöpferkraft dieser Epoche, deren jugendliche Frische vielleicht durch Nichts sich so glänzend bewährt, wie durch das innig verbundene Schaffen der Baukunst und der Bildnerei. Zumal die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die Zeit Ludwigs des Heiligen, erreicht hierin einen Höhenpunkt, der nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles verglichen worden ist. Und selbst an Reinheit und klassischem Adel des Styles hat das ganze Mittelalter nichts aufzuweisen, was den edelsten unter diesen Werken sich an die Seite stellen dürfte. Die Meister

[1] Den . d. Kunst, Taf. 60 A, 3—6.

der Skulpturen zu Rheims haben eine Höhe des Styls erreicht, die unmittelbar an die edelste Antike erinnert, nur dass ein selbständiges Empfindungsleben innig und mild sich ausspricht. Dagegen bricht letzteres bereits in einseitiger Richtung aus den Skulpturen der Ste. Chapelle zu Paris hervor, deren Apostelgestalten in dem eigenthümlichen Schwung der Stellung, der geneigten Haltung und dem Ausdruck des Kopfes schon fast ins Sentimentale übergehen, das aber durch die freie, grossartige Gesammtfassung, besonders durch den klar und edel entwickelten Gewandwurf noch massvoll gehalten wird. Nachdem nun das 13. Jahrhundert in so glänzenden Schöpfungen sich ausgesprochen hatte, liess im 14. Jahrhundert mit der Bauthätigkeit auch das bildnerische Schaffen in Frankreich erheblich nach, und die mehr vereinzelten Werke, die aus dieser Epoche herrühren, neigen sich bereits einer conventionellen Auffassung zu. In Deutschland[1] dagegen erwachte um diese Zeit wieder die künstlerische Kraft zu neuen, wenn auch nicht so grossartigen, doch durch Mannichfaltigkeit und gemüthliche Anmuth anziehenden Leistungen. Schon im 13. Jahrhundert lässt sich Manches an plastisch dekorativen Werken nachweisen, das den neu in Frankreich begründeten Styl frisch aufnimmt. Selbst in Arbeiten wie jene oben erwähnten Skulpturen von Wechselburg und Freiberg (S. 353 fg.) gibt sich innerhalb der romanischen Auffassung die neue Bewegung deutlich zu erkennen. Aehnliche Schöpfungen, nur mit lebendigerem Hervortreten dieses neuen Prinzips, finden sich in den Statuen am Südportal der östlichen Façade des Doms zu Bamberg, sowie im Innern der Kirche zu den Seiten des Ostchores. Sogar zu Reiterstandbildern versteigt sich bereits im frischen Gefühle für die Bedeutung des Individuums diese jugendkräftige Zeit, wie das lebendige Reiterbild des Königs Konrad III. im Dom zu Bamberg und die Statue Kaiser Otto's des Grossen auf dem Markt zu Magdeburg beweisen. Sodann gehört eine Reihe von Skulpturen im Dom zu Naumburg unter die vorzüglichsten Werke dieser Richtung. Dagegen tritt in Deutschland nur ausnahmsweise an den Münstern zu Strassburg und zu Freiburg jene umfassendere, tiefsinnige plastische Ausstattung der französischen Kathedralen auf.


Fig. 255. Apostelgestalt aus der Ste. Chapelle zu Paris.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 59.

Im 14. Jahrhundert erblüht die Skulptur in Deutschland zu anziehender Mannichfaltigkeit, und wenn sie auch nicht zu grossartigen cyklischen Compositionen sich erhebt, die schon der fast ausschliesslich architektonische Schmuck der Kirchen nicht zuliess, so gibt sich in den mehr vereinzelten Werken eine grosse Innigkeit der Empfindung, und oft auch eine feine Durchbildung um so unmittelbarer zu erkennen. Einen hohen Werth haben in dieser Hinsicht die Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Pfeilern im Chor des Doms zu Köln,[1] deren Vollendung indess erst nach 1350 fällt. Vorzüglich in den Gewandmotiven von edler Freiheit und Schönheit, zeigen sie jene sanft geneigte Haltung und geschwungene Stellung, die sich fast allgemein und selbst in äusserlicher Manier in den Werken dieser Epoche findet. Sie sind zudem durch ihre treffliche Polychromie von besonderem Interesse. Etwas späterer Zeit gehören die Skulpturen des südlichen Portals der Façade und die Reliefs des Hochaltars, die ausnahmsweise in weissem Marmor auf einem Hintergrund von dunklem Marmor gearbeitet sind. Manches Interessante ist an und in anderen rheinischen Kirchen erhalten.

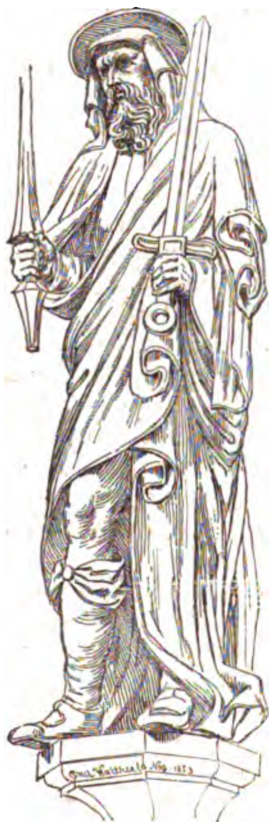


Fig. 256. Judas Maccabäus. Vom schönen Brunnen zu Nürnberg.

Eine besonders rege und einflussreiche Thätigkeit scheint ferner sich in Nürnberg entfaltet zu haben.[2] Noch auf der Grenze des 13. und 14. Jahrhunderts mögen die reichen Skulpturen an der prächtigen Façade von S. Lorenz stehen. Das Hauptportal enthält an seinem Mittelpfeiler die Statue der Madonna; auf beiden Seiten Apostel und Propheten; oben im Bogenfelde Scenen aus dem Leben und Leiden Christi und endlich die figurenreiche Darstellung des Weltgerichts. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist als namhafter und fruchtbarer Künstler der Meister *Sebald Schonhofer* thätig, der in seinen Werken diesen Styl zu besonders reinem, edlem Ausdruck erhebt. Ihm schrieb man irriger Weise bisher die Ausstattung des »schönen Brunnens« zu (1385—96), deren Anordnung

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 59, Fig. 3 und 4.
[2] *R. v. Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben. 8. Stuttgart 1854.

und Auswahl einen Beleg für den damaligen Kreis weltlicher Vorstellungen gewährt. An den acht Pfeilern sind sechszehn Standbilder unter zierlichen Baldachinen angebracht, und zwar zunächst die sieben Kurfürsten, dazu je drei christliche, jüdische und heidnische Helden: Klodwig, Karl d. Gr. und Gottfried von Bouillon; Josua, Judas Maccabäus und David; Hektor, Alexander d. Gr. und Julius Cäsar. Weiter oberhalb sieht man Moses und die sieben Propheten, ausserdem allerlei Thier- und Menschenköpfe, Wasserspeier u. dgl. Ein andres Werk aus derselben Zeit, anscheinend mit mehr Grund dem Schonhofer zugeschrieben, sind die Skulpturen an der Vorhalle und dem Hauptportale der Frauenkirche, deren Mittelpunkt die Geschichte der Maria und ihre Verherrlichung bildet. Eine geringere Stufe nehmen die Skulpturen an dem südlichen und nördlichen Portal (der sogen. »Brautthür«) der Sebalduskirche ein, die der Spätzeit des Jahrhunderts angehören.

Schwaben scheint im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts einen lebendigen Betrieb plastischen Schaffens gesehen zu haben. Eine reichliche Verwendung fand dasselbe bei der Ausstattung der Frauenkirche zu Esslingen, [1] die an Strebepfeilern und Portalen eine ansehnliche Zahl von Bildwerken aufweist. Am Hauptportal der Südseite findet sich eine Darstellung des jüngsten Gerichts, die in frischer Unmittelbarkeit nicht ohne mancherlei naive Züge durchgeführt ist, und auch wegen der originellen architektonischen Gesammtanlage Beachtung verdient. Die Gestalten haben noch das würdige, ideale Gepräge, verbinden aber damit ein Streben nach energischer Naturauffassung, die dem Ganzen ein derberes, rüstigeres, thatkräftigeres Wesen verleiht. Damit hängt auch die mehr untersetzte, nicht so sehr ins Schlanke gehende Körperbehandlung zusammen (Fig. 257). Ungleich reicher und wohl auch bedeutender sind die plastischen Werke, mit welchen um 1410 die stattliche Kreuzkirche zu Gmünd geschmückt wurde. [2] — Im Elsass bietet das Hauptportal der Kirche zu Thann eine glänzende bildnerische Ausstattung.

Eine merkwürdige kunstgeschichtliche Stellung nehmen die zahlreichen Werke der Bildhauerschule von Tournay ein, deren Thätigkeit, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnend, sich bis tief ins 15. Jahrhundert verfolgen lässt. Es sind meistens Grabmonumente, Darstellungen in Relief, die von der Grundlage der mittelalterlichen Empfindung ausgehend, ein feines Detailstudium der Natur damit verbinden, und dadurch die später so glänzend auftretende Richtung des flandrischen Realismus vorbereiten. Diese Monumente befinden sich grösstentheils im Besitz eines Privatmannes, andre haben noch ihre alten Stellen in den verschiedenen Kirchen der Stadt. Hieran schliesst sich sodann die Thätigkeit eines am burgundischen und französischen Hofe vielfach beschäftigten Meisters *Claux Sluter*,

[1] *Heideloff*, schwäbische Denkmäler.
[2] Vergl. meine Geschichte der Plastik, S. 398 ff.

dessen Name deutlich auf deutsche oder niederländische Abstammung hinweist. Aus dem Jahr 1399 datirt der von ihm in der Karthause von Dijon ausgeführte Mosesbrunnen,[1] ein Werk von zartem und edlem Styl,



Fig. 257. Jüngstes Gericht von der Frauenkirche zu Esslingen

das ebenfalls bereits den Beginn einer feineren Naturauffassung anzeigt. In überraschender Schärfe und Bestimmtheit macht sich diese dann geltend an dem seit 1404 von demselben Meister gearbeiteten, jetzt im Museum

[1] *Du Sommérard*, l'art du moyen age. Cap. V. Taf. 1.

zu Dijon aufgestellten Denkmal Philipps des Kühnen. Hier bricht sich jener energische Realismus der Darstellung Bahn, der zwanzig Jahre später durch Hubert van Eyck als neues siegreiches Prinzip in die Malerei eingeführt werden sollte.

Auch England nimmt in dieser Epoche an den plastischen Bestrebungen Theil, obwohl seine Architektur nur in geringem Maasse auf bildnerischen Schmuck angelegt ist. Eine glänzende Ausnahme bildet die Façade der Kathedrale von Wells, die einen ausgedehnten Cyklus von Skulpturwerken im edlen, strengen Style des 13. Jahrhunderts aufweist, und darin den Grundgedanken der christlichen Lehre von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht, vom Anfang bis zum Ende aller Tage enthält. Freier und anmuthiger gestaltet sich der Styl an den ebenfalls zahlreichen Reliefs, die in der Kathedrale von Lincoln die Bogenzwickel der Trifoniengalerie schmücken, edle Engelgestalten in lebendiger Bewegung, den Raum trefflich ausfüllend.

Ungleich wichtiger sind in der Geschichte der englischen Skulptur die Grabdenkmale,[1] in denen früh schon die Bedeutung des individuellen Lebens nach seiner ausgeprägten Besonderheit erfasst und mit feinem Sinn dargestellt wird. Es sind meist Reliefplatten, auf denen die Gestalt des Verstorbenen in voller Lebenskraft sich zeigt, obendrein meistens mit kreuzweis übereinander geschlagenen Beinen, worin ein Zug ins Genrehafte, Naturalistische sich frühzeitig kundgibt. Zahlreiche Werke dieser Art finden sich in den Kathedralen und andern Kirchen des Landes. Mehrere in der Templerkirche zu London; vorzüglich interessant durch prägnante Charakteristik der Grabstein Herzog Roberts von der Normandie, des ältesten Sohnes Wilhelm des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.

In den übrigen Ländern haben die Grabdenkmale nicht diese allgemein überwiegende Bedeutung, gewähren jedoch für die Entwicklung der Kunst wichtige Anhaltspunkte. Meistens sind es nur Grabsteine, die, wenn sie auf dem Fussboden der Kirche eingelassen waren, sich mit sehr flachem Relief oder selbst mit blosser ausgetiefter Umrisszeichnung begnügten, deren Linien dann oft mit einer farbigen Masse ausgefüllt wurden. Ausserdem aber stellte man wohl die Steine an den Wänden aufrecht hin, und in diesem Falle erlaubt sich die Skulptur ein kräftigeres Relief. Vorzügliche Beispiele finden sich in Frankreich in der Gruft von St. Denis; in Deutschland unter vielen anderen in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom zu Mainz[2] (Fig. 258) und besonders im Dom zu Köln, wo auch mehrere sarkophagartige Denkmale eine freiere Entwicklung des Plastischen

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 60 A. — *Stothard*, the monumental effigies of Great Britain. London 1817.

[2] Vorzügliche photographische Abbildungen in dem Prachtwerk von *H. Emden*, der Dom zu Mainz etc., mit Text von *Weller*. Mainz 1857.

aufweisen, vor Allem das schöne Monument des 1414 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, eines der edelsten, vollendetsten Werke



Fig. 258. Grabmal Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz.

seiner Art. In ähnlicher Behandlung und dabei in reicher Polychromie ist das Grabmal Herzog Heinrich's IV. (gest. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ausgeführt.

Der Erzguss kommt in dieser Epoche zumeist nur bei Taufbecken, Leuchtern, Lesepulten und anderen ähnlichen kirchlichen Geräthen vor;

aber auch bei Grabdenkmälern wird er nicht selten angewandt. Prächtige Werke dieser Art sind z. B. die Monumente König Heinrich's III. von England und der Königin Eleonore in der Westminsterkirche zu London, um 1290 von Meister *Wilhelm Torell* gegossen, voll scharfer, charakteristisch feiner Lebensauffassung, sowie aus der Spätzeit des gothischen Styles das Grabmal des schwarzen Prinzen in der Kathedrale zu Canterbury (nach 1376 ausgeführt) u. A. Unter den deutschen Werken ist eins der vorzüglichsten das Monument des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Dom zu Köln. Sodann aber gibt es im nördlichen Deutschland, Flandern und Frankreich, aber auch im scandinavischen Norden eine Anzahl von



Fig. 259. Musizirender Engel von einer Grabplatte zu Schwerin.



Fig. 260. Kopf eines Bischofs von einer Grabplatte zu Schwerin.

bronzenen Grabplatten, in welche die Gestalt des Verstorbenen mit kräftigen vertieften Umrissen bloss eingravirt ist, umgeben von zierlicher Architektur, die von musizirenden Engeln, Apostel- und Heiligengestalten anmuthig belebt wird. Eine Reihe von Entwicklungsstufen bieten mehrere norddeutsche Platten, deren älteste im Dom zu Schwerin eine Doppelplatte mit der Darstellung zweier Bischöfe (nach 1347); dann folgt eine Doppelplatte im Dom zu Lübeck (nach 1350,[1] weiterhin eine Platte in der

[1] *Milde*, Denkmäler bildender Kunst in Lübeck. Fol. Lübeck 1843—47.

Nikolaikirche zu Stralsund (nach 1357), und endlich als edelste und prachtvollste die grössere Doppelplatte im Dom zu Schwerin (nach 1375). Hier ist der Styl der Ornamente, der kleinen Figuren, der graziösen Engel, welche musizirend in den Weinranken sitzen, voll Weichheit und Anmuth, während die Gestalten der beiden Bischöfe in grossartiger Würde und lebensvoller Charakteristik hervortreten.

Die Elfenbeinschnitzerei wird auch in dieser Epoche vielfach angewandt, namentlich zu kleinen tragbaren Altärchen oder auch zu Kistchen und andern Geräthen weltlichen Gebrauchs, an denen sich dann oft naiv anmuthige Darstellungen des Minnelebens in zierlichen Reliefs ausgeführt finden.

Noch ausgedehnter ist jedoch die Anwendung der Prachtmetalle zu kostbaren Reliquienbehältern, die ganz in der Form elegant und reich durchgebildeter gothischer Kirchen sich darstellen, mit Strebepfeilern und Bögen, mit Fialen, durchbrochenen Giebeln, Wimpergen und schlanken Thurmspitzen; besonders aber werden die verschiedenen Gefässe für den Gottesdienst, die Kelche, Ciborien, Rauchfässer und Monstranzen in glänzendster Weise architektonisch ausgebildet und mit allen Schmuckformen des üppig entwickelten Styles geziert.

Endlich haben wir der zahlreichen Bildwerke in Holz zu gedenken, welche besonders in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert immer allgemeiner in Aufnahme kamen und vorzüglich zur Ausschmückung der Altäre verwendet wurden. Sie sind am meisten geeignet, uns zugleich über den Gebrauch der Farben, über die Polychromie der mittelalterlichen Plastik wichtige Aufschlüsse zu geben. Nicht bloss an solchen Schnitzwerken in Holz, sondern auch an Steinbildern, die im Innern der Kirchen als architektonischer Schmuck oder an Grabdenkmalen sich finden, liebte das Mittelalter die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat. Theils bedurfte das innige Empfindungsleben, das in diesen Werken zum Ausdruck rang, den zarten Schmelz der Farbe, der die Strenge der Form zu seelenvoller Weichheit mildert, theils erforderte die Polychromie der Architektur, vor Allem das buntfarbig gebrochene Licht, das durch die gemalten Glasfenster einströmte, eine Durchführung desselben Prinzips auf alle übrigen zum Schmuck bestimmten Werke. So sieht man denn namentlich die ausgedehnten Altarschreine, die oft mit doppelten Flügelpaaren geschlossen werden, ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspektivischer Vertiefung, wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrund sich ab-

hebend und von zierlich ornamentirtem Rahmen umschlossen, von Baldachinen und Ranken überdacht. Aber auch die Figürchen selbst, meist in kleinem Maassstab ausgeführt, sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die nackten Theile, vornehmlich die Köpfe werden dagegen in zartester Weise naturgemäss bemalt, und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stylisirung. Völlig übereinstimmend sind auch die architektonischen Rahmen in Gold, Blau und Roth prächtig durchgeführt, wobei in Wechsel und Verbindung der Farben sich ein meisterlich geübter Sinn geltend macht.

Diese kostbaren Schnitzaltäre, in denen die mittelalterliche Bildnerei des Nordens einen ihrer glänzendsten Triumphe feiert, kommen, wie es scheint, erst mit dem 14. Jahrhundert auf und werden mit steigender Vorliebe bis an das Ende der mittelalterlichen Kunst stets von Neuem ausgeführt. In vielen deutschen Kirchen trifft man stattliche Beispiele dieser Art, die grossentheils auch noch ihre alte Polychromie erhalten haben. Wir nennen aus den hieher gehörigen Werken nur den Altar zu Tribsees in Pommern, mit einer originellen, etwas derben Darstellung der Abendmahlslehre. Die grosse Masse der gleichartigen Holzschnitzarbeiten ist erst bei Betrachtung einer späteren Epoche zu erwähnen.

Während der gothische Styl in dieser Weise die Entfaltung der Plastik begünstigte, wurde die Malerei [1] zunächst durch die neue Bewegung nicht gefördert, ja sogar entschieden zurückgedrängt. Da die Architektur, wie wir gesehen haben, ihr die ausgedehnteren Flächen entzog, fiel im ganzen Norden die Wandmalerei fast vollständig fort und kam nur ausnahmsweise und selten zur Verwendung. Die grosse Zukunft, welche dieser Kunst während der Herrschaft des romanischen Styls zu blühen schien, ging dadurch unwiederbringlich verloren, und die nordischen Nationen erkauften die Befriedigung, sich im gothischen Styl mit ihrer ganzen Kraft auszusprechen, auf Jahrhunderte hin mit der völligen Einbusse der Fähigkeit in grossräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich daher überwiegend im

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 60.

Norden auf Schöpfungen der Kleinkunst angewiesen, und selbst bei den Altarbildern wurde ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde fortan in der nordischen Malerei eine gewisse idyllische Begrenzung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt, und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den bekannten gothischen Wandmalereien sind die der Frühzeit angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler, besonders aber die Malereien an den Gewölben und Wänden der ehemaligen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn, von einfach würdiger Schönheit, letztere ausserdem eins der seltenen Beispiele eines vollständig durchgeführten Cyclus, der mit dem Weltgericht endete. Anderes findet sich im Chor des Doms zu Köln, in der Thomaskirche zu Soest, sodann eine vollständige Reihenfolge biblischer Scenen in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, bedeutende Reste ferner an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg, im Dom zu Marienwerder, sowie in der Kirche des heiligen Vitus zu Mühlhausen am Neckar. Eine einflussreichere Stellung schien Kaiser Karl IV. der Wandmalerei geben zu wollen, allein seine Vorliebe für stoffliche Pracht trieb ihn zur Bevorzugung der Mosaiktechnik, welche einer freieren Entwicklung allerdings nicht günstig war. Solcher Art ist die grosse Darstellung des Weltgerichts an der Südseite des Doms zu Prag, und ein Theil der Gemälde in der Wenzelskapelle desselben Domes, sowie der Kirche und der beiden Kapellen auf der Burg Karlstein in Böhmen. In Frankreich wird das grosse Wandbild des Weltgerichts in S. Philibert zu Tournus als ein bedeutendes Werk, in Holland die kürzlich aufgedeckten Malereien der Kirche zu Gorkum noch aus der Frühzeit zu erwähnen sein.

Was der Wandmalerei an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, wurde überwiegend der Glasmalerei zugewendet. Hatte man in der vorigen Epoche schon die einfachen romanischen Fenster mit Glasgemälden zu schmücken gesucht, wie viel stärker musste der Trieb dazu jetzt erwachen, wo in den weiten und hohen gothischen Fenstern sich Raum und Gelegenheit zu umfassenden bildnerischen Darstellungen bot. Das Einfachste war, dass man das reichgemusterte, teppichartige Fenster wie mit einer prächtigen Borte mit einzelnen figürlichen Darstellungen abschloss. Aber auch vollständige Scenen biblischen und legendarischen Inhalts wurden über die weiten Flächen ausgetheilt, jedoch stets in einer Einfassung, welche die baulichen Formen der Gothik oft aufs Schönste zur Geltung bringt. Aber nicht bloss die architektonische Theilung des Ganzen, das Durchschneiden des Pfostenwerks, sondern mehr noch die schwerfällige, ungefüge, mosaikartige Technik legten diesem Kunstzweige so vielfache Beschränkungen auf, dass seine Werke nur durch die wunder-

bare Gluth und harmonische Pracht der Farben, sowie etwa durch würdige Auffassung und Behandlung einzelner Gestalten zu wirken vermögen. Wie unabweislich aber diesen Arbeiten die strengste architektonische Gesetzmässigkeit ist, erkennt man an den Erzeugnissen der spätern Epoche, die sich dieser Bedingungen entschlagen zu dürfen glaubte, und nach einer Freiheit der Composition strebte, die nun einmal diesen Werken versagt ist. In besonderem Glanze blühte die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in jenen Gebieten Frankreichs, in welchen der gothische Styl ent-

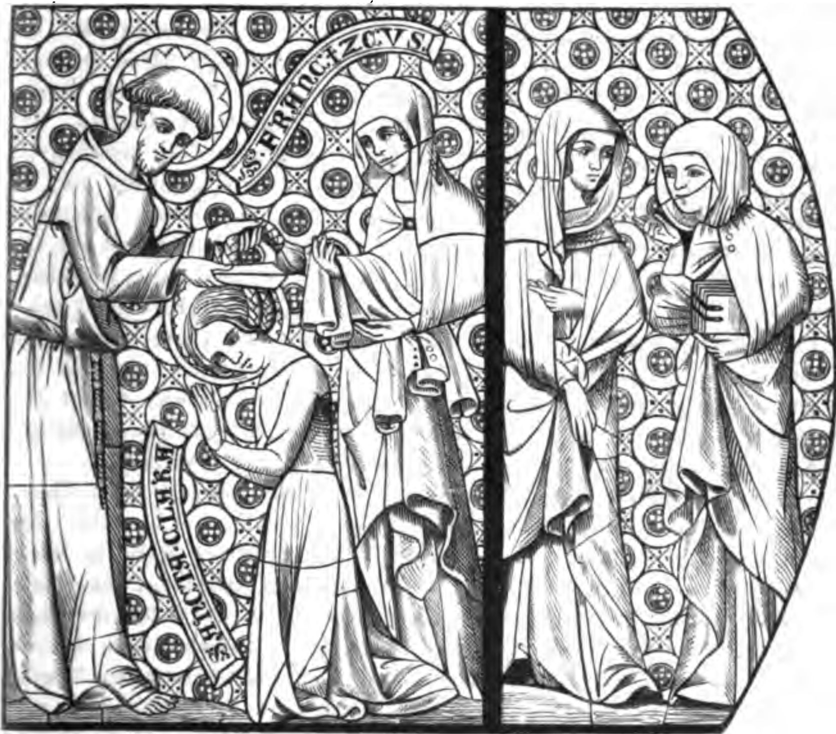


Fig. 261. Glasgemälde von Königsfelden.

stand und sich entfaltete. Die meisten dieser Kathedralen, vor allen die von Chartres, Rheims, Rouen, Bourges, Tours und le Mans bewahren prächtige Beispiele. Ebenso die Ste Chapelle zu Paris. In Deutschland sind Glasgemälde des 13. Jahrhunderts selten, und ert im 14. Jahrhundert erhebt sich diese Kunst hier zu einer Blüthe, von welcher zahlreiche Werke bis tief ins 15. Jahrhundert hinein Zeugniss ablegen.

Zu den edelsten gehören die Fenster im Chor des Doms zu Köln,[1] der Münster zu Freiburg und zu Strassburg, des Doms zu Regensburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim und andre. Unter den Werken des 14. Jahrhunderts nehmen die Glasfenster der Klosterkirche Königsfelden in der Schweiz einen vorzüglichen Rang ein (Fig. 261).[2] In England werden die Glasgemälde der Kathedrale zu York, in Spanien die der Kathedrale von Toledo gerühmt.

Auch in der Miniaturmalerei ging in der Frühepoche der Gothik Frankreich allen übrigen Ländern voran. In der Kunst des »Illuminirens,« wie man sie in Paris nannte, waren die dortigen Meister weit berühmt. Diese Thätigkeit ging hier mit dem wissenschaftlichen Leben, das die Pariser Universität damals zur ersten in der Welt machte, Hand in Hand, und kam durch die massenhafte Produktion zu einem gleichmässig durchgebildeten Styl, einer gediegenen Technik und eleganten Ausbildung. Der gothische Styl gab feste architektonische Grundzüge, und die schwungvoll betriebene Glasmalerei wirkte sichtlich auf die Darstellungsweise ein, so dass selbst unwesentliche Aeusserlichkeiten, wie die starken schwarzen Umrisslinien sich dorther übertrugen. Vorzüglich bezeichnend ist ein angeblich für Ludwig den Heiligen angefertigter Psalter in der Bibliothek zu Paris, der überreich mit Miniaturen geschmückt ist. Er enthält zahlreiche Scenen des alten Testaments in einfacher und klarer Composition mit kräftigen harmonischen Farben auf goldenem Grunde, umfasst von einem Rahmen streng gothischer Architektur. Hier jedoch, wie in den meisten andern französischen Arbeiten dieser Art, ist das Technische auf Kosten der geistigen Frische und feinern Empfindung bevorzugt.

Anders verhält es sich mit den deutschen Miniaturen,[3] die in dieser Zeit vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen besonders des Minnesangs gewidmet sind und meist in anspruchsloser Weise in leicht ausgetuschten Federzeichnungen eine Frische der Empfindung, eine naive Unmittelbarkeit verrathen, die mit dem zarten poetischen Gefühl der Dichtungen harmoniren. Eins der liebenswürdigsten Beispiele dieser Art ist eine in der Bibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg, die vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden scheint. Das Verständniss des körperlichen Organismus ist hier noch mangelhaft, in den Bewegungen spricht sich aber ein richtiges Gefühl, im Ausdruck der Köpfe eine kindlich naive Empfindung aus. Die Figuren sind auf farbigem Grunde hell ausgespart, doch mit farbiger Schattirung der Gewänder. Noch entschiedener gehen die Bilder in den Handschriften der Minnesänger auf den charakteristischen Schwung des

[1] Eine farbige Darstellung in den Denkm. d. Kunst, Taf. 54 B.

[2] Diese Abbildung, nach einer Zeichnung des Herrn Gräter, verdanke ich der Antiquar. Gesellschaft zu Zürich, welche eine Publikation des Ganzen vorbereitet.

[3] Reichhaltige Nachrichten und Darstellungen in *Fr. Kugler's* Kleinen Schriften etc. Bd. I. u. II.

gothischen Styles ein; so die Weingartner Handschrift in der königlichen Bibliothek zu Stuttgart aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; so die zahlreichen Bilder der Manessischen Handschrift in der Bibliothek zu Paris; so in der Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Bibliothek zu Cassel vom Jahre 1334, die in besonders anmuthiger Weise leicht gezeichnete Figuren auf goldnem oder teppigartigem Hintergrunde zeigt.

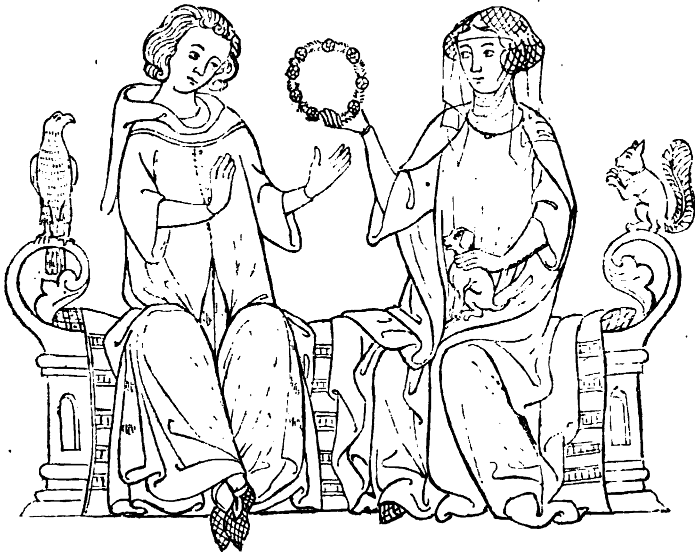


Fig. 262. Miniaturbild aus Wilhelm von Oranse.

Wo man dagegen in Bibeln, Psaltern oder Evangelienbüchern Darstellungen heiliger Begebenheiten zu entwerfen hatte, liess der freie künstlerische Humor sichs nicht nehmen, das bunte Rankenwerk, das sich am Rande der Blätter hinzieht, mit wunderbaren und muthwilligen Gebilden der Phantasie zu bevölkern, in denen eine freie, heitere Laune und genialer Uebermuth oft zu den köstlichsten Spielen des Humors sich erheben. Höchst geistreiche Zeichnungen dieser Art finden sich in einem Manuscript auf dem Museum zu Berlin, andere nicht minder originelle in einer Bibel des 14. Jahrhunderts auf der Bibliothek zu Stuttgart. Auch in Böhmen entwickelte sich im Laufe des 13. Jahrhunderts eine verwandte Richtung in der Miniaturmalerei, von der eine Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Prag zahlreiche Beispiele voll Leben und Originalität bietet.

In der Tafelmalerei endlich übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder besonders seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, wo diese Technik erfolgreicher geübt wurde.[1] Man brauchte solche Tafelbilder

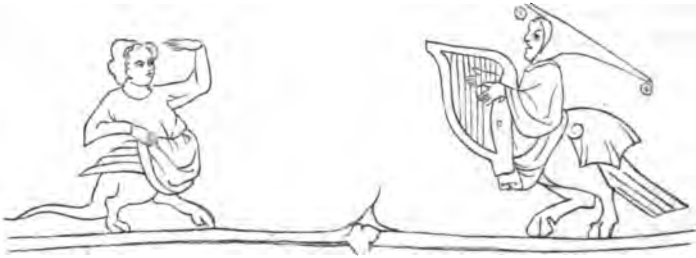


Fig. 263. Randzeichnungen aus einer Bibel zu Stuttgart.

theils als schliessende Deckel von Altarschreinen, deren Hauptbild oft aus einer Holzschnitzerei bestand, häufig aber war auch der Haupttheil des Altars ein Gemälde, welches jedoch durch zwei bewegliche, an der Innen- und Aussenseite ebenfalls bemalte Flügel verschliessbar war. Ist der Altar geschlossen, so zeigt die Aussenseite in der Regel einige einfache Gestalten, z. B. die Verkündigung oder besonders verehrte Heilige. Oeffnet man den Altar, so bietet die grosse Mitteltafel sammt den beiden inneren Seiten der Flügel entweder in einer Reihe gesonderter Scenen einen ganzen Cyclus, etwa das Leben der Maria, die Passion; oder das Mittelstück enthält eine einzige grössere Darstellung, der sich kleinere auf den Flügeln anschliessen. Gewöhnlich sind die Bilder auf die Holztafeln, die zu diesem Ende eine starke feine Kreidegrundirung erhielten, in Tempera, d. h. mit einem zähen Bindemittel, Eiweiss oder dergleichen ausgeführt. Dies Material begünstigte eine feine, sorgfältig detaillirende Behandlung. Die Farben sind meistens zart, licht und durch häufig angewandte Vergoldung abgetönt; mehr und mehr erwacht die Neigung, in der Gewandung das Zeitcostüm mit seiner reichen Pracht, seinem Geschmeide von Gold, Perlen und Edelsteinen nachzuahmen. Doch heben sich die Darstellungen noch streng von einem gemusterten Goldgrund ab, der die Hinweisung auf eine natürliche Umgebung ausschliesst und dem Ganzen eine ideale Stimmung verleiht.

So sehr nun auch in diesen Werken die allgemeine Richtung der Zeit mit ihrem sanften Gefühlsausdruck, ihrem Spiritualismus vorwiegt, so treten doch innerhalb dieser Grundzüge seit 1350 besondere Richtungen, selbständig ausgeprägte Schulen hervor, unter denen die früheste sich in Böhmen unter der Herrschaft des kunstliebenden Kaisers Karl IV. her-

[1] *Hotho*, die Malerschule Hubert's van Eyck etc. I. Bd.

vorthut. Der zahlreichen, in Prag und Karlstein ausgeführten Wandmalereien gedachten wir schon. Aber auch Tafelbilder finden sich hier sowie in den Galerien zu Prag und zu Wien. Als die Meister dieser Werke sind *Nicolaus Wurmser* von Strassburg und zwei Prager Künstler *Kundze* und *Theoderich* bekannt. Der vorwiegende Charakter ihrer Werke ist der einer überaus grossen Weichheit, der in der Formgebung fast zum Verschwommenen hinneigt, im Ausdruck aber oft grosse Innigkeit und Zartheit bewirkt. Die Farbe ist ausserordentlich fein vertrieben mit sehr weichen Uebergängen, die Formen aber sind zumeist breit und selbst plump, die Nasen namentlich überaus dick und rundlich, die Lippen sehr voll, die Augen gross und von mehr offenem als tiefem Ausdruck, dabei die Haltung der Gestalten meist unbehülflich und besonders durch die hohen Schultern und den kurzen Hals ängstlich gedrückt. Aus der spätern Zeit dieser Schule zeigt die Kirche zu Mühlhausen am Neckar mehrere Wand- und Tafelbilder, die im Jahre 1385 ein Prager Bürger dort stiftete.[1]

Wichtiger ist die Nürnberger Schule,[2] deren Blüthe seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich entfaltet. Die Malerei steht hier unter entschiedenem Einfluss der mächtigen Skulpturthätigkeit eines Sebald Schonhofer und seiner Genossen und sucht durch strenge Zeichnung, entschiedene Formgebung und Modellirung mit der Schwesterkunst zu wetteifern, während zugleich ein kräftiges Kolorit die eigentlich malerische Wirkung festhält. Die Gestalten sind von anmuthiger Schlankheit, und wenngleich noch conventionell, doch manchmal frei bewegt, die Köpfe von zarter, ausdrucksvoller Innigkeit. Eins der wichtigsten Werke ist der Imhoff'sche Altar, aus der Lorenzkirche, jetzt auf der Burg, dessen Hauptbild eine Krönung der Maria zeigt (Fig. 264). Der edle Fluss der Gewänder, der innige Ausdruck, die Anmuth der Gestalten, verbunden mit einer kräftigen Modellirung, geben vielfach Anklänge an die Bildwerke Schonhofers, so dass die Entstehung dieses Werkes nach 1361, noch vor dem Ausgang des Jahrhunderts, anzunehmen ist. Die späteren Werke machen sich durch ein etwas gedrungenes Verhältniss der Figuren bemerklich. So sieht man es an dem Tucher'schen Hochaltar der Frauenkirche vom Jahr 1385, der die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, auf den Flügeln die Geburt Christi und die beiden Apostelfürsten enthält. Dem Beginn des 15. Jahrhunderts gehört der Volkamer'sche Altar im Chor von S. Lorenz, mit Bildern aus der Legende des heiligen Theokar und aus dem Leben Christi; ferner in S. Sebald der Haller'sche Altar, mit einem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, sowie einzelnen Heiligengestalten.

Später als die vorigen, aber dafür auch um so höher und reiner entfaltet sich die Schule von Köln. Vermuthlich hat auch sie sich an den

[1] *Heideloff*, die mittelalterliche Kunst in Schwaben.
[2] *v Rettberg*, Kunstleben Nürnbergs.

plastischen Werken, die bereits im Beginn des 14. Jahrhunderts hier eine grosse Anmuth zeigen, herangebildet; aber es scheint doch schon von früherer Zeit her eine mannichfache malerische Thätigkeit im Schwunge



Fig. 264. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg.

gewesen zu sein, deren Leistungen auf dem Gebiete dieser Kunst zu den bedeutendsten ihrer Zeit und Art gehörten. Das sanfte, innige Empfinden, das in den Gestalten des gothischen Styls sich ausprägt, wurde nun nirgends in der Malerei so lebhaft zum Ausdruck gebracht, so tief und hingebend ergriffen wie gerade hier. Daher sind diese Kölner Meister in ihren Bildern die reinsten Vertreter jenes weichen, gemüthvollen Styls; darum haben sie auf die benachbarten Gebiete, ja weit herab durch Norddeutschland den entschiedensten Einfluss geübt, in Folge dessen aber auch am meisten Conventionelles in ihrem Styl ausgeprägt. Gleich der Prager

Schule geht die Kölner von einer zarten Auffassung und weichen Behandlung aus, aber sie verbindet damit ein feines Gefühl für edle Formen, für Anmuth der Erscheinung, für Innigkeit des Ausdrucks. Ein sanfter Schmelz der lichten und doch gesättigten Färbung, eine kindliche Reinheit und Holdseligkeit ergiesst über die besseren Werke dieser Schule einen Zauber von Frömmigkeit und Gottinnigkeit, wie ihn so vollendet, so rein und lauter keine andere Schule kennt. Allerdings sind auch hier Grenzen gezogen, ist vorzüglich das Weibliche und Jugendliche, und dies wieder in seiner Demuth und Hingebung die starke Seite dieser Maler, denen das Kraftvolle, Männliche und das Leidenschaftliche gar nicht gelingen will: aber dies sind recht eigentlich die Schranken der Zeit, deren positive Seite, deren Wahres und Schönes darum auch desto ungetrübter hervorleuchtet.

Die bedeutendsten Werke der Kölner Schule knüpft man an die Namen zweier Meister, die den beiden Hauptepochen in der Entwicklung entsprechen. Meister *Wilhelm* (von Herle?), den die Limburger Chronik zum Jahr 1380 als den »besten Maler in deutschen Landen« preist, ist der frühere. Bei ihm herrscht reine Kinderunschuld, Zartheit der Empfindung und Holdseligkeit des Ausdruckes in anmuthig schlanken Gestalten und einem duftigen Schmelz des Colorits, der das Irdische in himmlischer Verklärung zeigt. »Die Seele tritt ganz und der Körper kaum schon ins Leben.«[1] Die Köpfe haben ein feines Oval, die Nase ist lang und schmal, der Mund klein, voll und lieblich, die Stirn hoch und rein, die Augen, stets etwas schräg gegen einander gestellt, von sanftem Taubenausdruck. Von den Hauptwerken des Meisters nennen wir den Klarenaltar, jetzt in der Johanneskapelle des Doms zu Köln, mit zahlreichen Darstellungen von Scenen der Kindheit und der Passion Christi.

Der zweite Meister ist *Stephan Lochner,* dessen Namen uns das Reisetagebuch Albrecht Dürer's aufbehalten hat, und mit dem man das höchste Werk in Verbindung bringt, das der Malerei des Mittelalters zu schaffen vergönnt war: das berühmte Dombild vom Jahr 1426, ehemals in der Kapelle des Rathhauses, jetzt in einer Chorkapelle des Kölner Doms aufbewahrt.[2] Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige, auf den Flügeln sieht man innen den heil. Gereon mit seinen Begleitern und die heil. Ursula mit ihren Gespielen, die beiden Hauptheiligen der Stadt, aussen die Verkündigung. Meister Stephan tritt in die Fussstapfen seines Vorgängers, ist erfüllt von derselben Tiefe der Andacht und Unschuld, bringt sie in denselben edlen Gestalten zur Erscheinung, verleiht ihnen aber durch kräftigere Modellirung, intensivere Färbung und Anwendung schmuckvoller Zeittracht einen höheren Grad von Wirklichkeit, ohne jedoch den zarten idealen Ton aufzulösen, der alle ächt mittelalterlich empfundenen Gestalten

[1] *Hotho's* Malerschule Huberts van Eyck etc., S. 239.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 60. — Vgl. den trefflichen Stich von *P. Massau.*



Fig. 265. S. Ursula. Vom Kölner Dombild.

wie ein vergeistigender Aether umschwebt. So erreicht in seinem wundersamen Werke die Kunst jenes Zeitraums ihren unübertroffenen Gipfelpunkt.

In Italien.

Die bildende Kunst in Italien erstrebt und erreicht, mehr noch als in der vorigen Epoche, jetzt eine von der Architektur unabhängige Geltung. Da die Gothik hier ihr strenges System freier gestaltete, übte sie auch nicht einen so unumschränkten Despotismus über jene aus, und schon früher war das Selbstgefühl in den einzelnen Meistern so weit erwacht, dass sie ihre Werke nicht so unbedingt in die Botmässigkeit der Architektur gaben. Dazu kommt, dass mehrere der bedeutendsten, die Entwicklung bedingenden Meister zugleich in allen drei Künsten oder wenigstens in der Malerei und der Baukunst thätig waren, woraus denn ein gerechteres Abwägen der Grenzen und Befugnisse der einzelnen Künste sich ergab. Wo die Plastik sich mit der Architektur verbindet, geschieht es in zwangloser Weise, nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Für die Malerei aber war ohnehin im ganzen Organismus der Bauwerke reichlich auf Raum Bedacht genommen, so dass an den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern diese Kunst sich zu jener grossartigen Freiheit der Auffassung und Composition erheben konnte, die ihr im weiteren Verlauf das entschiedene Uebergewicht über die nordische Malerei erringen musste.

In der Skulptur [1] wird die neue Entwicklung hauptsächlich durch *Giovanni Pisano,* den Sohn des grossen Nicola, herbeigeführt. Um 1245 geboren, gestorben um 1321, nahm er zuerst an der Ausführung der späteren Werke seines Vaters, vorzüglich der Kanzel im Dom zu Siena thätig Theil. Reagirte schon in diesen Arbeiten ein neu erwachtes Empfindungsleben gegen die würdevolle ruhigere Schönheit der antikisirenden Auffassung Nicola's, so bricht dasselbe noch viel stärker und entschiedener in den eigenen Schöpfungen Giovanni's hervor. Mag dieser Umschwung in der allgemeinen Stimmung der Zeit gelegen haben, so scheint doch die zahlreiche Anwesenheit deutscher Bildhauer auch nicht ohne Einfluss gewesen zu sein. Aber Giovanni nahm den neuen Styl nicht in jener sanften Innigkeit und Milde auf, wie er im Norden überwiegend geübt wurde. Er wusste vielmehr seine grössere Freiheit und Lebendigkeit zum Ausdruck tiefster Erregung und dramatischer Leidenschaft zu schärfen und verband damit für die Composition eine seltene Fülle geistreicher Motive.

Der früheren Epoche des Meisters gehört vor Allem der Hochaltar im Dom von Arezzo (seit 1286), ein überaus reiches Werk, das in einer Fülle von Reliefs und kleinen Statuen die Legenden der Maria und anderer Heiligen, sowie die Gestalten von Aposteln, Propheten und Engeln in edlem, flüssig entwickeltem Styl voll Leben und Bewegung darstellt. Ein andres seiner früheren Werke, an dem er mit vielen Schülern und Gehülfen nach 1290 arbeitete, sind die ausgedehnten Skulpturen an der Façade des Doms

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 61 und 68.

von Orvieto,[1] deren Ausführung dem Schluss des 13. Jahrhunderts angehört. Nicht wie an den nordischen Kathedralen in architektonischer Einfassung, sondern in freier, malerischer Anordnung, theils umrahmt von zierlichem Rankenwerk, breiten sich die Darstellungen in ziemlich kräftigem Relief auf den vier grossen Wandflächen zwischen und neben den Portalen aus. Man sieht in tiefsinnigem Zusammenhang die ganze Lehre vom Sündenfall bis zur Erlösung und zum jüngsten Gericht lebendig geschildert. Manches erinnert noch an die Richtung Nicola's, Anderes bekundet in lebhafter, echt dramatischer Fassung das Durchbrechen der jüngeren Schule.

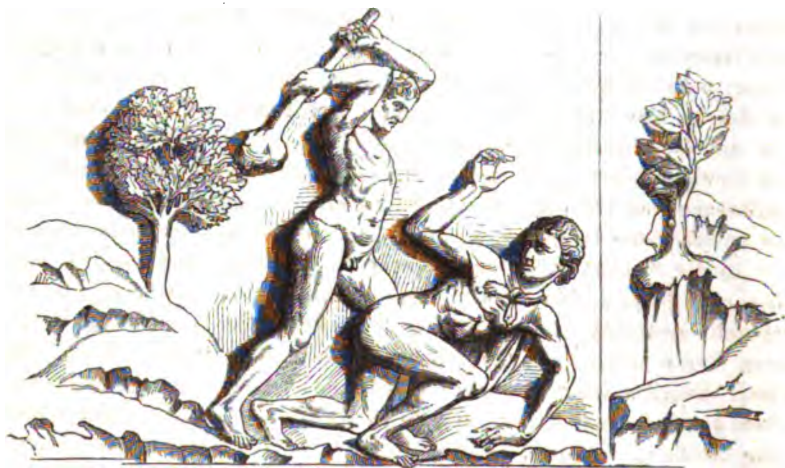


Fig. 266. Kain und Abel. Relief vom Dom zu Orvieto.

Noch gewaltiger, leidenschaftlicher, dabei aber nicht mehr frei von Ueberladung ist die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, vollendet 1301, gleich den früheren ähnlichen Werken auf prächtigen, von Löwen getragenen Marmorsäulen ruhend, die Bogenzwickel und die Brüstungen mit einer Fülle trefflich ausgeführter Reliefs und Statuetten geschmückt. Man sieht die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Kreuzigung und das jüngste Gericht, unruhig, überfüllt, naturalistisch bis ins Heftige und Unschöne, aber mächtig ergreifend voll gewaltigen Lebens, die einzelnen Figuren frei und edel bewegt und nicht ohne Anklänge an die Antike. Nach dem Jahre 1304 arbeitete er in S. Domenico zu Perugia das Grabmal Papst Benedikt's XI., sodann 1311 die Kanzel des Domes zu Pisa, die jedoch später zerstört wurde und nur in Bruchstücken

[1] In Stichen herausgegeben von *Gruner*.

noch vorhanden ist. Von vollendeter Schönheit und wahrhaft königlicher Anmuth ist das Standbild der Madonna mit dem Kinde, das er für ein Portal an der Südseite des Doms zu Florenz ausführte, ein Werk voll Adel und Hoheit, wenngleich ohne jene tiefere Innigkeit der Empfindung der gothischen Kunst des Nordens.

Eine grosse Anzahl von Schülern und Nachfolgern schliesst sich der Richtung Giovanni's an; zahlreiche Altäre, Kanzeln und Grabdenkmale bezeugen durch ganz Italien die durchgreifende Wirkung jenes epochemachenden Meisters. Den Herd der künstlerischen Thätigkeit bildete schon in dieser Zeit Florenz, dessen grosser Meister *Giotto* (1276—1336) in seiner universellen Begabung auch die Plastik durch thätiges Eingreifen mächtig zu fördern wusste. Für die von ihm erbaute Façade und den Glockenthurm des Doms zu Florenz entwarf er selbst den plastischen Schmuck und übernahm wohl zum Theil sogar die Ausführung. An dem schönen Glockenthurm sind in mehreren Reihen von kleinen Reliefs in höchst geistvoller Ausführung und tiefsinniger Anordnung die Stufen der menschlichen Entwicklung dargestellt. Von der Erschaffung des ersten Menschen durch die Zustände einfachsten Naturlebens, durch den siegreichen Kampf mit den elementaren Mächten bis zur Höhe eines an Wissenschaft und Kunst geläuterten, in der mütterlichen Obhut der Kirche gesicherten Daseins ist dieser reiche Cyclus in vollendeter Klarheit, in einfachen, echt plastischen Zügen geschildert.

Unter dem Einfluss Giotto's bildete sich sodann zu selbständiger, bedeutender Meisterschaft *Andrea Pisano* (c. 1270 bis 1345). Unter Giotto's Leitung war er schon bei der Ausführung der Reliefs am Glockenthurm thätig; sein eigenes Meisterwerk aber ist uns in der südlichen Erzthür des Baptisteriums zu Florenz vom Jahre 1330 erhalten, unbedingt einem der vollendetsten Werke dieser Art. In streng architektonischer Gliederung sind in 28 zierlich umrahmten Feldern die Vorgänge aus dem Leben Johannis des Täufers sammt den Darstellungen der Tugenden in einem unübertrefflich einfachen, streng gemessenen Reliefstyl behandelt. Mit den geringsten Mitteln in zwei oder drei Figuren spricht sich jeder Vorgang klar und lebendig aus, dabei sind die Gestalten von flüssig leichter Haltung und Bewegung (Fig. 267). Den Abschluss der florentinischen Skulptur in dieser Epoche macht wieder einer der bedeutendsten Meister, der ebenfalls in allen drei Künsten Grosses vollbrachte, *Andrea di Cione*, bekannter unter dem Namen *Orcagna* (—1376). Als Bildhauer schuf er sein Meisterstück in dem prachtvollen Tabernakel des Hauptaltars von Or San Micchele zu Florenz (vom Jahr 1359), vielleicht dem glänzendsten Dekorationswerk der Welt. Ueberreich mit buntfarbigen musivischen Mustern bedeckt, fügt es dazu eine Fülle von Reliefs, mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, mit Einzelfiguren von Propheten,

Heiligen und Engeln, die grösstentheils in hoher Anmuth und edler Einfachheit die gothische Empfindungsweise zur Erscheinung bringen. Die schönen Medaillonreliefs an der erst nach seinem Tode erbauten Loggia de' Lanzi sind ihm neuerdings auf Grund archivalischer Ermittelungen abgesprochen worden.

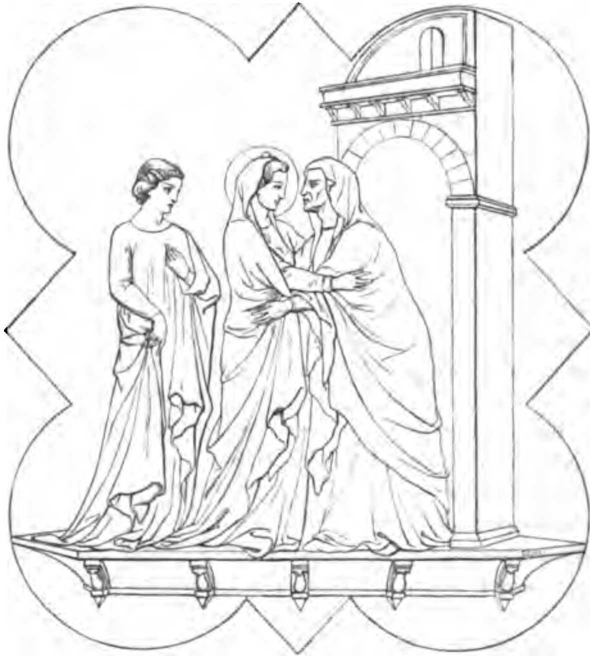


Fig. 267. Relief vom Südportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano.

Auch in den übrigen Gegenden Italiens von Venedig bis Neapel regt sich in dieser Zeit vielfach die bildnerische Thätigkeit, werden manche Künstlernamen erwähnt, manche umfangreiche und prächtige Werke ausgeführt. Neapel allein besitzt in seinen Kirchen, vor allen in Sta. Chiara und S. Giovanni a Carbonara eine Anzahl prächtiger Grabdenkmale der Fürsten aus dem Hause Anjou; doch erreichen dieselben im Ganzen das Leben und die Feinheit der pisanischen Schule nicht.

Mehr noch als die Plastik ist auch in dieser Epoche die **Malerei**[1] bei den Italienern die bevorzugte Lieblingskunst, der sich mit besonderem Nachdruck die bedeutendsten schöpferischen Geister zuwenden. Was die früheren Epochen auf diesem Gebiete hervorgebracht, sind nur Anfänge, aus denen jetzt erst mit immer grösserer Herrlichkeit die Wunderblüthe der italienischen Kunst emporsteigt. Nicht wie im Norden auf beschränkte Altartafeln und auf die schwerfällige Technik der Glasgemälde eingeengt, mochte die Malerei auf den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern, welche die Architektur ihr lassen musste, den ganzen Umfang, die volle Tiefe der christlichen Gedanken erschöpfend aussprechen, bei den umfassendsten monumentalen Aufgaben den Blick für ein Ganzes sich bewahren und erweitern, sich auf freiem Plane frei und kühn bewegen lernen und mit gesammelter Kraft beweisen, dass sie im eminenten Sinne die christliche Kunst sei. Und wenn wir mit raschem Blick nun überschauen, zu welcher Bedeutung sich in Italien diese Kunst schon jetzt emporgeschwungen hat, so vergessen wir gern die mangelnde Consequenz ihrer gothischen Architektur, die doch allein dieser Entwicklung den Weg bereitete.

Der Hauptsitz auch dieser Kunstblüthe ist Toskana, wo in zwei grossen Lokalschulen nach verschiedenen Richtungen hin die Malerei gefördert wird. Die Meister in **Florenz** sind es vorzüglich, welche mit freiem Blick das Leben erfassen und mit diesen frischen Anschauungen eine tiefsinnige Darstellung der heiligen Legenden verbinden. Am meisten zieht sie die Schilderung des Geschichtlichen an, wie es im Leben Christi, der Maria und der Heiligen sich bietet; doch kommen auch Compositionen eines geheimnissvoll symbolischen Inhaltes vor, die mit einer Fülle lebendiger Züge vorgeführt werden, und für deren Auffassung Dante's wunderbare Dichtung vielfach die Anregung gab. Der grosse *Giotto*, den wir schon als Architekten und Plastiker kennen lernten, ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien vom venetianischen bis ins neapolitanische Gebiet durch grossartige Compositionen bezeugt wird, und dessen überwältigender Einfluss der italienischen Kunst seines Zeitalters auf lange hin den Stempel aufprägte. Nur in umfassenden grossräumigen Darstellungen kommt seine geistige Macht zur vollen Geltung. Er geht stets auf das Wesentliche, Entscheidende aus, auf überzeugende Klarheit in der Schilderung der Vorgänge, auf energische Charakteristik und tiefes dramatisches Leben. Diese Vorzüge sind seinen Werken in unübertrefflichem Grade eigen und verbinden sich mit einer vollendeten Sicherheit in der Gliederung und dem Aufbau grosser Compositionen und ausgedehnter Bildkreise. Neben diesen mächtigen Zügen, die er mit ganzer Kraft ausprägt, ist ihm die Durchbildung der Einzelform gleichgültig, selbst die Schönheit entbehrlich. Der Typus seiner Köpfe

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 62 und 63.

ist überaus gleichförmig und doch von grossartigem, wenn auch nicht von anziehendem Schnitt; ein Nachklang der schmalen, langen, byzantinischen Gesichter und Gestalten ist nicht zu verkennen, aber der geistige Hauch erscheint doch als ein ganz neuer, jugendlich frischer, von freudiger Kraft erfüllter. Wenig gelingt ihm noch, in den Mienen die leidenschaftlicheren Regungen, Zorn, Hass, Entsetzen auszudrücken; bei solchem Anlass verzerrt sich das Gesicht leicht zur Grimasse. Aber in der Gesammthaltung und der Bewegung sprechen die Gestalten unübertrefflich wahr jede Empfindung aus, und sowohl das Innige, wie das Erschütternde kommt mit ergreifender Gewalt zur Erscheinung.

Drei Hauptwerke sind es, die seine ganze Grösse und Bedeutung zeigen. Zuerst schuf er (1303) als 27jähriger den fast unabsehbaren Bildercyclus der Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua. Es ist ein langer, einschiffiger, mit einem Tonnengewölbe bedeckter Bau, dessen ganze Wände und Gewölbflächen er mit Bildern schmückte, welche die Geschichten Christi und der Maria, und an der Eingangswand die Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten. Giotto zeigt sich hier schon überall als einen der Gewaltigsten aller Zeiten. Was vor ihm conventionell war, befreit er von der Fessel, greift die Sache bei dem innersten Kern und trifft stets ins Herz des Vorgangs. Erschütternd, innig, rührend, jeder Seelenstimmung zum vollen Ausdruck verhelfend, gibt er überall im Einfachsten, Ungesuchten das Höchste. Es ist bei dem Mangel genauerer anatomischer Kenntniss und Studien immer bloss die allgemeine Andeutung, mit der er wirkt, so auch im Colorit, das in hellen Tönen mit geringer Schattenangabe anspruchslos behandelt wird; aber selbst so ist er von schlagender Gewalt und unwiderstehlichem Eindruck. Dabei hat er überraschende Blicke auf das wirkliche Leben und weiss sogar genrehafte Motive mit hinein zu ziehen und mit solcher Hoheit zu behandeln, dass sie dem Heiligen, Grossen, Historischen keinen Abbruch thun, sondern es nur noch heller ins Licht treten lassen. Solcher Art sind die Scenen, wo Joachim tief bekümmert zu den Hirten auf dem Felde kommt; wo er zurückkehrend in glückseliger Rührung sein Weib umarmt, und andre. Manche sind von gewaltigem Ausdruck der Leidenschaft, so namentlich Johannes, der sich mit ausgebreiteten Armen auf den Leichnam des geliebten Meisters zu stürzen im Begriff ist (Fig. 268). — Einen andern ebenfalls bedeutenden Cyclus bilden die Gemälde an dem mittleren Gewölbe der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Die vier Gewölbkappen enthalten in figurenreicher Darstellung grosse, gedankenhaft symbolische Schöpfungen, in denen die drei Ordensgelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams, sowie die Verklärung des heiligen Franziskus enthalten sind. Hier weiss der Meister der trocknen Allegorie durch lebensvolle, gemüthlich poetische Beziehungen

einen Hauch von Leben und Frische zu verleihen, und bewährt in grossartiger Weise sein Geschick für edle harmonische Raumbehandlung.

In Rom zeigt die Vorhalle der Peterskirche ein grosses, nach Giotto's Zeichnung angefertigtes Mosaikbild, das Schiff Petri, d. h. nach der überlieferten Symbolik die Kirche Christi auf sturmbewegtem Meere darstellend. Während dämonische Teufelsgestalten ihm heftigen Sturm erregen, schreitet Christus hülfreich und tröstend auf den Wogen heran und bietet dem schon versinkenden Petrus rettend die Hand.



Fig. 268. Von den Gemälden Giotto's in S. Maria dell' Arena zu Padua.

Von den wenigen Tafelgemälden Giotto's erwähnen wir einen Cyclus von 26 kleinen Bildern, die er für die Sakristeischränke von Sta Croce zu Florenz gemalt hatte, jetzt grösstentheils in der Akademie daselbst befindlich. Die miniaturhaft kleinen Darstellungen, deren Stoff das Leben Christi und des heiligen Franziskus bildet, bewähren dieselbe Klarheit und geistreiche Prägnanz lebendiger Erzählung.

Wie unbedingt Giotto die Malerei seiner Zeit beherrschte, erkennt man an der ausserordentlichen Fülle von Schöpfungen, namentlich von Wandbildern, die sich in den Kirchen von Florenz und andern Orten Toskanas erhalten haben. Die Kapellen, Kapitelhäuser und Sakristeien der grossen Ordenskirchen, namentlich von Sta Croce, Sta Maria novella, Sta Maria del carmine zu Florenz, S. Francesco und das Campo santo zu Pisa sind reich an Werken dieser Art, die den giottesken Styl in umfassender Anwendung und oft in talentvoller Behandlung aufweisen. Unter den Schülern, deren Namen uns bekannt sind, scheinen *Taddeo Gaddi*

(Leben der Maria in S. Croce), *Spinello Aretino* (aus Arezzo) und *Niccolo di Pietro* (diese beiden um 1390) die bedeutendsten.

Einer der mächtigsten geistesverwandten Nachfolger Giotto's ist *Orcagna*, der als Architekt und Bildhauer uns schon bedeutsam entgegen trat. Eine reiche Fülle seiner Schöpfungen bewahrt die Kapella Strozzi in Sta Maria novella zu Florenz. An der Fensterwand sieht man eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts: oben in grossartiger Würde der thronende Weltenrichter, umgeben von den zu beiden Seiten niederschwebenden Engeln mit Posaunen und den Leidenswerkzeugen. Dann knieend mit milder demuthsvoller Geberde der Fürbitte die Madonna und Johannes der Täufer; daneben in zwei Reihen jederseits, auf Wolken sitzend, die markigen, energischen Gestalten der Apostel; unten Auferstehende, Schaaren von Heiligen und die gläubige Gemeinde; lauter lichte Gestalten auf dunkelblauem Grunde, reich an Schönheit, obwohl der Ausdruck des Charakteristischen, Bedeutenden überwiegt. Wichtiger noch ist an der linken Seitenwand die Darstellung des Paradieses. Oben thront Christus neben der Madonna unter einem gothischen Baldachin, von Engeln umgeben. Den ganzen übrigen Raum füllen zwölf Reihen von jederseits sieben Heiligengestalten, in der Anordnung noch herkömmlich starr und ohne malerische Gruppirung, aber in der herrlichen Schönheit der Köpfe, der reichen freien Charakteristik der Gestalten, der unerschöpflichen Fülle edelster Gewandmotive wahrhaft hinreissend. Kein Bild der ganzen gothischen Epoche vereinigt eine solche überschwänglich reiche Schönheit. Der Farbenton ist hell, klar und warm, die Gesichter haben ein sanftes Oval, edle jugendliche Züge, feines Profil und sorgfältige Modellirung in einem warmen Schattenton. In der Durchbildung der Gestalten ist ein bemerkenswerther Fortschritt über Giotto hinaus, und dasselbe Verhältniss zeigt auch die Altartafel dieser Kapelle, welche inschriftlich 1357 von Orcagna gemalt wurde. Sie stellt Christus, umgeben von Engeln, ernst und feierlich thronend dar, mit der Linken dem knieenden Petrus den Schlüssel, mit der Rechten dem ebenfalls knieenden und von der Madonna empfohlenen Thomas von Aquin das Buch überreichend: eine bestellte Verherrlichung des Dominikanerordens, aus der nur ein feierliches, würdevolles Repräsentationsbild zu machen war. Ein andres aus zahlreichen Abtheilungen bestehendes Altarbild des Meisters, ehemals in S. Pietro Maggiore zu Florenz befindlich, besitzt die Nationalgalerie zu London. Das Mittelstück enthält eine figurenreiche Krönung der Jungfrau, befangen in der Haltung, aber mit schönen Köpfen und grossartiger Gewandung.

Dass der Meister aber in tiefsinniger Weise zu componiren und mit mächtigem Griff das Leben zu erfassen wusste, beweist seine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts im Campo santo zu Pisa, und noch ergreifender ebendaselbst sein »Triumph des Todes«. Wenn in anderen

grossen Werken dieser Art die Maler der kirchlichen Ueberlieferung zu folgen hatten, so stellt hier der grosse Meister in einer freien kühnen Dichtung die Vergänglichkeit alles Irdischen dar, zeigt uns den Tod als den unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangengebüsch, aus welchem Amoretten niederschweben, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit



Fig. 269. Gruppe der Bettler aus dem Triumph des Todes von Orcagna.

Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schoosshündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang und Saitenspiel, so dass man sich in jene heitre Gesellschaft des Decameron von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängniss, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes mit flatterndem schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sichel, die schon zum vernichtenden Streiche ausholt. Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herrn der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode verfallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken,

Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Fig. 269). Hohe Felsen thürmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herrn und Damen hoch zu Ross eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Thiere, Unruhe ergreift die Meute, und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halb verwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Bergabhang hinauf sieht man andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter Einsamkeit ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpfen gute und böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischer Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder von S. Maria novella; aber der erhabene Geist des Meisters ist unverkennbar. — Hier wie in S. Maria novella schliesst sich dann dem Bilde des jüngsten Gerichtes auch eine Darstellung der Hölle von *Bernardo Orcagna,* dem Bruder des Andrea, an; allein wenn auch die im Campo Santo durch eine gewisse dämonische Ungeheuerlichkeit und Unheimlichkeit sich auszeichnet, so ist die in S. Maria novella nur ein unglücklicher Versuch, die wunderliche Eintheilung und Einpferchung der armen Seelen in Dante's Inferno nachzuahmen.

Wesentlich unterschieden ist die Schule von Siena. Ihr Streben geht weniger auf lebendige Erfassung des Daseins, als vielmehr auf Darstellung des innerlichen Lebens der Empfindung. Sie erreicht in der liebevollen Hingebung an das Einzelne eine zarte Durchbildung der Gestalten, eine holde, seelenvolle Schönheit des Ausdrucks, den sie mehr in abgeschlossenen Altarbildern, als in ausgedehnten Fresken zur Geltung bringt. Durchweg lässt sich hierin eine innere Verwandtschaft mit der nordischen Kunst erkennen. Der Hauptmeister ist *Simone di Martino*, gewöhnlich, aber irriger Weise, *Simone Memmi* genannt (1276—1344). Seine seltnen Bilder, so eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Siena und zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin, athmen eine tiefe Innigkeit und Seelenschönheit; wo er dagegen sich in monumentalen Werken versucht, wie in dem Wandbild der Madonna als Himmelskönigin im Palazzo pubblico zu Siena, erscheint er befangen und schwach. Von den übrigen sienesischen Meistern ist *Lippo Memmi* zu erwähnen, dessen Altarbilder der Richtung des Simone verwandt sind. Fern von einem mächtigern, reicher pulsiren-

den Leben schliesst sich die Schule in einem idyllischen Stillleben ab, lässt die grossen Wandlungen, welche die italienische Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts betrafen, unbeachtet an sich vorüber gehen und verknöchert endlich in geistloser Wiederholung der hergebrachten Formeln.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tritt eine neue, durchaus selbständige Entwicklung in die italienische Malerei, die überall mehr auf ein kräftiges Erfassen der Natur, auf gründlicheres Studium der Form, auf vollendetere Durchbildung des Colorits und der Perspektive hinzielt. Während aber die meisten Maler dieser Epoche unbedingt eine neue Richtung, die realistische, und damit die Herrschaft der modernen Kunst begründen, beharrt ein klösterlich abgeschlossen lebender Meister treu bei der Ueberlieferung und Auffassungsweise des Mittelalters, und weiss derselben durch die unvergleichliche Innigkeit und Schönheit seiner Empfindung ein neues Leben einzuhauchen. *Fra Giovanni Angelico,*[1] von seinem Geburtsort *da Fiesole* genannt (1387—1455), steht in seiner ganzen Weise einzig da, wie eine spät erschlossene Wunderblüthe einer fast verschollenen Zeit, inmitten der Regungen eines neuen Lebens. Die gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüthes, die engelreine Lauterkeit und Schönheit der Seele sind nie so herrlich in der bildenden Kunst verklärt worden, wie in seinen Werken. Ein zarter Hauch eines fast überirdisch idealen Lebens umspielt seine Gebilde, lächelt aus den rosigen Zügen der jugendlichen Köpfe, oder weht uns wie Himmelsfrieden aus den würdevollen Gestalten seiner gottergebenen Greise an. Der Ausdruck der Demuth, der in Gott befriedeten Heiterkeit des Gemüths, die stille Sabbathfeier derer, die dem Höchsten in treuer Liebe sich weihen, ist der Bereich seiner Darstellungen. Die mannichfaltige Bewegung, der wechselvolle Gang des Lebens, die Energie des Handelns und der Leidenschaft gehen ihm ab. Sein Kreis ist eng umgränzt, gleichsam eine Fortsetzung dessen, was die Sienesen erstrebten; aber innerhalb seiner Gränzen erreicht er ein Höchstes und weiss zugleich durch reiches, blühendes Colorit, durch unvergängliche Frische und Schönheit der Färbung und zart durchgebildete Modellirung, durch einen unübertroffenen Adel des Faltenwurfs, durch feierliche Stimmung und klare Gruppirung dem Ideal einen höheren Grad vollendeter Durchbildung zu verleihen. Damit geht die liebevolle, miniaturartige Feinheit der Ausführung Hand in Hand. Zahlreiche Tafelbilder, meist in kleinen Dimensionen, bezeugen die harmonische Schönheit seiner Kunst; in grösseren Gestalten mangelt dagegen nicht selten eine genügende Energie des Lebens. Eine Fülle kleinerer Werke findet sich in der Akademie zu Florenz, darunter ein köstliches Leben des Herrn, woraus wir eine Krönung der Jungfrau geben (Fig. 270). Christus ist neben seiner Mutter auf Wolken sitzend dargestellt. Während er mit beiden Händen die Krone auf ihr sanft sich

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 67.

neigendes Haupt setzt, kreuzt sie ergeben und schüchtern die Hände auf der Brust und scheint im Ausdruck tiefer Demuth ihre Verherrlichung kaum zu begreifen. Von beiden Gestalten fliessen die Gewänder in reiner Schönheit des Faltenwurfes herab und vollenden die unvergleichliche Harmonie, die das Ganze durchdringt. — In verwandter Behandlung zeigt denselben Gegenstand ein Bild im Museum des Louvre zu Paris.



Fig. 270. Krönung der Jungfrau Maria von Fiesole.

Eins der herrlichsten Werke ist ein Miniaturaltärchen in der Sakristei von S. M. Novella zu Florenz, in drei Feldern die Verkündigung, die Anbetung der h. drei Könige und wieder die Krönung der Maria enthaltend, von grösster Schönheit, Innigkeit und Zartheit, die Gestalten schön gerundet und trefflich gewandet, die Madonna in tiefster Demuth, Christus in herrlicher Hoheit. Von seinen Wandgemälden bewahrt das Kloster S. Marco zu Florenz, dem er als Bruder angehörte; eine Reihe der edelsten: im Kapitelsaal Christus am Kreuz, von seinen Angehörigen und den Vertretern der Kirche betrauert, von grosser Tiefe, Schönheit und Würde der Empfindung. Ausserdem in einzelnen Cellen verschiedene Bilder von seelenvollster Innigkeit, so namentlich die Auferstehung, und Christus, der nach der Auferstehung der Maria im Garten begegnet. — Sodann die erhabensten aller seiner Werke am Gewölbe in der Kapelle der Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto: Christus als Weltenrichter, mächtig, grossartig und — merkwürdig genug — mit der kühnen Handbewegung des

Verwerfens der Verdammten, die Michelangelo später in seinem Jüngsten Gericht so gewaltsam aufnahm; neben ihm schöne Engelchöre, auch Engel mit Posaunen, dann die Propheten, eine wunderbar aufgebaute Gruppe herrlicher Gestalten. Endlich schuf er im hohen Alter (1447) die Darstellungen aus dem Leben der h. Stephanus und Laurentius in der Kapelle Papst Nikolaus V. im Vatican, und zeigte sich hier auch in der klaren, liebenswürdigen Auffassung des Lebens als tüchtiger Künstler. —

In den übrigen Gegenden Italiens waren etwa von 1350 bis 1450 zahlreiche tüchtige Künstler thätig, die theils von Giotto's Einfluss berührt wurden, theils in mehr selbständiger Weise den allgemeinen Styl der Zeit modificirten. Die bedeutendsten unter ihnen sind *Aldighiero da Zevio*,[1] der um 1370 die Kapelle S. Felice in S. Antonio zu Padua mit Wandgemälden schmückte; *Jacopo d'Avanzo*, der diese Arbeiten vollendete und die Kapelle S. Giorgio neben S. Antonio ausmalte, und in dessen Werken eine lebendige Auffassung und ein reicher durchgebildetes Colorit sich bemerklich machen. In Venedig ist zu gleicher Zeit ebenfalls ein Streben nach weich verschmolzenem Colorit in den Bildern des *Antonio Vivarini* und *Giovanni Alamano* (d. h. also ein Deutscher) ersichtlich. Endlich in der Gegend von Ancona der liebenswürdige *Gentile da Fabriano* (bis gegen 1450), der an Zartheit und Innigkeit der Auffassung dem Fiesole nahe verwandt ist. Minder reich an religiöser Inbrunst und Hingebung als jener Meister, übertrifft er ihn an frischer, naiver Anschauung des wirklichen Lebens. Ein heitrer, edler Sinn spricht sich in seinen Gemälden aus, von denen leider eine Anzahl der vorzüglichsten untergegangen ist. Unter den noch vorhandenen Werken nimmt eine figurenreiche, poetisch anziehende Anbetung der Könige vom Jahr 1423 in der Akademie zu Florenz die erste Stelle ein. In der Galerie der Brera zu Mailand findet sich eine ebenfalls vorzügliche Krönung der Maria; das Museum zu Berlin besitzt eine Anbetung der Könige, welche das Gepräge seiner Kunstweise nicht minder anmuthig zur Anschauung bringt, und bei Hrn. O. Mündler in Paris sieht man eine reizende thronende Madonna.

In Neapel bezeugt ein gedankenreicher Cyclus von Wandbildern an den Gewölben der kleinen Kirche S. Maria incoronata, welche man früher allgemein dem Giotto zuschrieb, die Wirksamkeit eines von jenem grossen Meister angeregten Künstlers. Sie enthalten die sieben Sakramente und eine allegorische Verherrlichung der Kirche. Der unbekannte vorzügliche Meister hat überall in wenigen bedeutsamen Zügen einen Gegenstand in einem bestimmten Vorgange aufgefasst, der mit voller Prägnanz und ergreifender Charakteristik in einer Fülle lebenswahrer, treffender Züge sich ausspricht. Von erschütternder Gewalt ist namentlich das Sakra-

[1] *E. Förster*, Wandgemälde in der S. Georgenkapelle zu Padua. Fol. Berlin 1841.

ment der Busse, voll beseligender Andacht die Darstellung des Altarsakraments, alles in wenigen Gestalten mit trefflicher Benutzung des Raumes durchgeführt. Weiterhin bildet *Colantonio del Fiore* (— 1444) hier den Abschluss der mittelalterlichen Kunst und leitet zugleich in die Richtung



Fig. 271. Die Oelung. Gemälde in der Incoronata zu Neapel.

der folgenden Epoche über. Doch ist von sicher beglaubigten Werken seiner Hand wenig auf unsre Zeit gekommen, und dies Wenige ausserdem durch Verwahrlosung fast unkenntlich geworden.

VIERTES BUCH.

DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

ERSTES KAPITEL.

Allgemeine Charakteristik der neueren Kunst.

Wenn das Christenthum die Menschen zur Freiheit aufgerufen hatte, so war diese Bestimmung in der mittelalterlichen Kirche durch die Uebermacht der Hierarchie zurückgedrängt worden. Für die Zeiten der Barbarei war diese Priesterherrschaft eine wohlthuende Nothwendigkeit gewesen; unter ihrem Schutz hatte der junge Keim des germanischen Kulturlebens erstarken können und war dann mächtig hervorgebrochen, um sich am freien Sonnenlichte herrlich zu entfalten. So sahen wir denn im Verlaufe des Mittelalters die hierarchische Machtvollkommenheit hinschwinden und ein ritterliches und städtisches Leben in mannhafter Tüchtigkeit sich vom alten Zwange loswinden. Doch in den Gemüthern herrschte ungeschmälert die kirchliche Satzung, und die Kunst fasste das von der Religion dargebotene Dogma treu im Sinn der allgemeinen Ueberlieferung auf.

Aber der Trieb nach Freiheit, nach Selbstbestimmung, der im Gegensatz zu der dumpfen Unterwürfigkeit des Orients der abendländischen Menschheit als köstliches Erbtheil mit auf den Lebensweg gegeben ward, erwacht nach kurzem Schlummer zu desto kühnerem Ringen. Es fehlte schon im Mittelalter nicht an Vorboten, welche diesen frischen, jungen Tag verkündeten. Wir sahen gleich bei seinem ersten Aufdämmern den strengen Organismus der gothischen Architektur, dieser reinsten Tochter des mittelalterlichen Geistes, sich lockern und in willkürliches Spiel mit dekorativen Formen sich auflösen; wir spürten aber zugleich in den Werken der Bildner und Maler die tiefe Sehnsucht, in selbsteignem Ausdruck von den Wundern des göttlichen Geistes Zeugniss abzulegen. Der Hauch eines tiefer erregten Seelenlebens begann die strengen typischen Formen zu verklären. So lange noch der Einzelne vom Banne seiner Corporation,

seiner Zunft und Gilde eng umschlossen war, konnte er sich zur Selbständigkeit und Freiheit der Anschauung nicht erheben; wo aber das Individuum sich kühn auf sich selber stellte, da zerfielen die morschen Schranken, und die Auflösung des Mittelalters war unvermeidlich.

Es ist kein Zufall, wenn diesem stark pulsirenden Ringen eine Reihe grosser Ereignisse zu Hülfe kam, deren Eingreifen, verbunden mit dem überall vordringenden neuen Geiste, den ganzen Zustand Europa's von Grund aus änderte und der abendländischen Menschheit eine neue Welt und einen nie zuvor geahnten Umfang von Anschauungen und Anregungen bot. Es sind weltgeschichtliche Fügungen, dass um die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Erfindung der Buchdruckerkunst dem Gedanken Schwingen gegeben wurden, auf denen er von Land zu Land, von einem Volk zum andern im Fluge getragen wurde und über die engen nationalen Grenzen hinaus ein gemeinsames Band der Geister knüpfte; dass um dieselbe Zeit die Eroberung Constantinopels durch die Türken einen Strom griechischer Bildung nach dem Abendlande führte, der dem dort lebhaft erwachten Sinn für die Antike reiche Nahrung zutrug; dass endlich noch vor Ablauf des Jahrhunderts die Entdeckung eines neuen Welttheiles die Kunde von der Heimath des Menschengeschlechtes wundersam erweiterte, die uralt gültigen Anschauungen mit einem Schlage umstürzte, und nicht bloss dem Forschergeist, sondern auch der schweifenden Phantasie neue Reiche erschloss. Schien doch die alte Erde selbst ihre Fesseln zu sprengen und hinter den so lange geträumten Grenzen neue, unermessliche Gebiete aufzuthun: wie sollten die Weltanschauung und das Lebensgesetz des Mittelalters noch ferner ihr Recht behaupten? Alle die engen Kreise, in denen sich die Welt so lange bewegt hatte, begannen zu wanken, und mit der inneren Auflösung vollzog sich unaufhaltsam eine allgemeine Umwälzung des äusseren Daseins. Die Städte-Republiken des Mittelalters brachen machtlos zusammen vor dem Drange, der zu grösseren Staatsverbindungen, zur Bildung umfassender politischer Gebiete hintrieb. Der Begriff des modernen Staates fing an sich zu formen, zu verwirklichen, und die souveräne Fürstenmacht erhob sich aus den Trümmern mittelalterlicher Freiheiten und Gemeinwesen.

Aber was innerhalb dieses gewaltigen Gährens, unter allem Ringen von Gewalt, List und Kühnheit in dieser merkwürdigen Epoche siegreich sich behauptete, das war das selbstbewusste, freie Individuum, die Kraft des individuellen Genius. Am erneuten und vertieften Studium des Alterthumes sollte dieselbe sich stählen und eine Epoche höherer Bildung heraufführen, die der zünftigen Gelehrsamkeit des Mittelalters ein Ende machte und alle Gleichstrebenden über die engen Schranken des nationalen Lebens hinaus zu einem grossen Bunde vereinte. Mit jugendlicher Begeisterung drängten sich die ausgezeichnetsten Köpfe zum Studium der klassischen

Literatur, forschten in den Bibliotheken der Klöster nach den vergessenen Schriften der Griechen und Römer und theilten einander zuerst durch Abschriften, dann durch die eben erst erfundene Kunst des Bücherdrucks ihre kostbaren Funde mit. Genährt von diesen Studien, begann eine neue Auffassung des Lebens und der Welt sich auszubreiten, und vor der Fackel des Humanismus sank die verknöcherte Scholastik und Dogmatik des Mittelalters ins Nichts zurück. Selbst die Kirche vermochte sich dem neu eindringenden Geiste nicht zu verschliessen, sogar der Vatikan öffnete ihm seine Pforten, und der Statthalter Christi wetteiferte mit den weltlichen Fürsten und Herrn in der schützenden Pflege des wiedererweckten heidnischen Alterthums.

Während aber im Süden diese neue Bildung eine überwiegend formale war, bereitete sich im deutschen Norden jener tiefere, ernstere Umschwung vor, der auf eine Erneuerung des religiösen Lebens drang. Diese reformatorische Strömung hatte auch in Italien schon lange ihre feurigen Vertreter gefunden, war aber dort mit Gewalt unterdrückt worden. Mit ganzer Macht, mit der vollen sittlichen Energie der Ueberzeugung brach sie nun in Deutschland hervor und vollbrachte in der Reformation die siegreiche Befreiung der Gewissen vom hierarchischen Zwange und damit auch ihrerseits den völligen Bruch mit dem Mittelalter. Ja dieser religiöse Umschwung wirkte selbst auf die alte katholische Kirche zurück. Wo sie in direkte Wechselwirkung mit dem Protestantismus trat, erlebte sie eine Regeneration, die ebenfalls einer Neugestaltung gleichkam, und nur wo sie in der traditionellen Ausschliesslichkeit beharrte, stagnirt sie noch heut in mittelalterlicher Verdumpfung.

Auf die Entwicklung der Kunst musste dieser Umschwung des ganzen Lebens mächtigen Einfluss, ja in vielfacher Beziehung eine entscheidende Förderung üben. Was zunächst für alle Richtungen fortan die gemeinsame Grundlage ausmacht, ist die Herrschaft der individuellen Phantasie über die Tradition. Im Mittelalter sollten die Schöpfungen der Kunst keine selbständige Bedeutung haben; ihre Gestalten waren nur Symbole für den allgemeinen Gedankeninhalt, den die Kirche bot. Das Herkommen bestimmte den Stoff, die Auffassung und die Behandlung, und wie das Kunstwerk in seinem kirchlichen Zweck aufging, so verschwand der Name des einzelnen Künstlers in seiner Schöpfung. Wir haben gesehen, wie in Italien zuerst sich das Bewusstsein der Künstlerindividualitäten regte, wie die freiere, selbständigere Bedeutung der Kunst zu neuen Bahnen, zu weiten Perspektiven fortriss. Jetzt erst werden die Resultate dieses Strebens gewonnen, jetzt die letzten Consequenzen gezogen. Die Kunst will sich nicht etwa von dem religiösen Inhalt scheiden, vielmehr wird noch immer, ja vielleicht mit mehr Nachdruck als je zuvor, für kirchliche Zwecke gebaut, gemeisselt und gemalt. Aber der Künstler stellt sich der

Tradition freier gegenüber; er verarbeitet die heiligen Legenden, den Inhalt des christlichen Bekenntnisses auf seine eigene Weise, schöpft aus der Tiefe seines Innern eine neue Beseelung des Inhalts, aus der liebevollen Versenkung in das Studium der Natur und der alten Kunstwerke eine neue Behandlungsweise, deren lebenswarme Züge, in den Bestrebungen der früheren Epoche noch wie in zarter Knospe verschlossen, jetzt erst zu voller Blüthe hervorbrechen. Die Natur steht den Künstlern nicht mehr feindlich oder räthselhaft gegenüber: sie fassen ihre ganze Schönheit frei ins Auge, suchen sie mit tief eindringendem Studium zu erschöpfen und ihren Gestalten eine Macht der Wirklichkeit zu verleihen, an welche das Mittelalter nicht zu denken wagte. Das Studium der Anatomie und der Perspektive, die feinere Beobachtung der Licht- und Luftwirkungen und daraus entspringend die Ausbildung des Kolorits bis in die zartesten Nuancen waren die Ergebnisse dieser Bestrebungen. Stellte sich einmal das Individuum selbst schaffend in die Mitte des Lebens, so ward auch jedes andere Individuum ihm ein Gegenstand ernster, liebevoller Darstellung. Der symbolisirende Idealismus des Mittelalters war verklungen: der Realismus entfaltete sein Banner und machte seinen Eroberungszug durch die Welt.

Dazu kam nun, dass das Gemüth jetzt seinen lebendigen, individuellen Antheil an den darzustellenden Gegenständen nehmen wollte, dass es die kirchlichen Stoffe nicht mehr um ihrer selbst willen behandelte, sondern wegen der freien, künstlerischen Motive, die sie dem Auge, wegen der tiefen, echt menschlichen Wahrheit und Schönheit, die sie dem Herzen boten. Nicht mehr um einem kirchlichen Bedürfniss abzuhelfen, sondern um einem mächtigen Triebe der Seele, um der eigenen Lust am Schönen und Bedeutenden zu genügen, werden jetzt Kunstwerke geschaffen. Kein Wunder, wenn nun diese Schöpfungen auch für sich eine volle Geltung beanspruchen, wenn sie das Ewige in der Menschenbrust nicht auf kirchliches Geheiss, sondern auf das Gebot jener inneren Stimme verkünden und somit als ebenbürtige Offenbarungen des Göttlichen dastehen.

Aber nicht in gleicher Weise, nicht in gemeinsamer Richtung verfolgen die Schwesterkünste ihr neues Ziel. Recht eigentlich als Signatur des individualistischen Charakters dieser Epoche lösen sich fortan die Geschicke der einzelnen Künste von einander, und daneben tritt das abweichende Streben in der Kunstweise des Nordens und des Südens jetzt erst bis in seine letzten Consequenzen zu Tage. Die Betrachtung hat daher fortan die Architektur von der Bildnerei und Malerei, die italienische Kunst von der ausseritalienischen zu sondern. Zwar kommt zuerst noch eine goldene Zeit, wo in Italien unter dem Walten grosser Meister Werke entstehen, in denen sämmtliche Künste sich zu harmonischer Wirkung vereinen: bald aber beginnt die Auflösung des alten Zusammenhanges,

und getrennt von einander suchen die einzelnen Künste ihre besonderen Wege, verlassen namentlich Bildnerei und Malerei den Rahmen der Architektur und streben, sich eine neue, selbständige Existenz zu gründen. Man hat diese Thatsache häufig beklagt, und es lässt sich nicht leugnen, dass sie ihre starken Schattenseiten hat, dass eine gewisse gar zu exclusive Ausbildung der beiden bildenden Künste auf Kosten eines ernsteren monumentalen Styles nicht ausbleiben konnte. Allein auch hierin vollzieht sich nur eine geschichtliche Nothwendigkeit, die man zu begreifen suchen muss. Und wenn man erwägt, wie lange die bildenden Künste die Fesseln der Architektur getragen haben, wie lange sie zu Gunsten der Alleinherrschaft ihrer Gebieterin zu untergeordneter Dienstleistung verpflichtet waren, so mag man den endlich Freigewordenen wohl das Glück gönnen, nun dem eigenen Gesetze folgen zu dürfen, das nach möglichster Vollendung innerhalb ihres besonderen Wirkungskreises drängt.

So begreifen wir es denn auch, dass die Kunst, in der vorzugsweise die allgemeinen Gedanken und Stimmungen der Zeiten zum Ausdruck kommen, fortan gegen jene Künste, welche das individuelle Leben und Empfinden spiegeln, zurücktreten muss. Die Architektur geht ihre eigenen Wege und sucht in der antiken Baukunst ein neues Gesetz für ihre Gestaltungen. Es giebt zwar eine Uebergangsepoche, in welcher sowohl für den Kirchenbau, wie für Profanwerke eine Verschmelzung mit den hergebrachten Formen des Mittelalters versucht wird; aber bald verlässt man mit Entschiedenheit diese Bahn, bricht unbedingt mit der mittelalterlichen Ueberlieferung und sucht an eine viel ältere Tradition, an die der antiken Welt wieder anzuknüpfen. Zwischen diesen Formen aber und den neuen Bedürfnissen, denen sie dienen sollen, herrscht ein Zwiespalt, der nicht vollständig auszufüllen ist und der selbst den edelsten Werken dieser Renaissance das innere Leben wahrhaft organischer Schöpfungen versagt und ihnen einen Anflug von der theoretischen Begeisterung, der abstrakten Regel verleiht, welchen sie ihre Entstehung verdanken. Weit besser sind die bildenden Künste und unter diesen wieder die Malerei gestellt. In Italien, wo es gelungen war, während der ganzen gothischen Epoche der grossräumigen monumentalen Malerei ihr altes Recht unangetastet zu erhalten, verband sich nun mit dem gedankenvollen Tiefsinn der grossen Gemäldecyklen, in denen auch jetzt noch die allgemeinen christlichen Ideen behandelt wurden, jene tiefe Kraft naturwahrer Schilderung, jene ergreifende Fülle des individuellen Lebens, die auf die Augen und das Gemüth aller Menschen, gebildeter wie ungebildeter, einen ganz andern Zauber übten, als jemals die unvollkommeneren Werke des Mittelalters vermochten. Nicht mehr, was die Kirche vorschrieb, sondern was der einzelne Künstler in tiefer Seele als wahr und göttlich empfand, wurde Gegenstand der Darstellung; und nicht mehr weil es jene bekannten ge-

heiligten Geschichten enthielt, sondern weil es eine Welt selbständig empfundener Schönheit umschloss, wurde das Kunstwerk Gegenstand der Schätzung und Bewunderung.

Dass aber die Malerei jetzt mehr als je unter den Künsten den Reigen führt, mehr als je die schöpferischen Kräfte anzieht, erklärt sich aus der ganzen Richtung der Zeit. Schon im Mittelalter erwies sie sich überwiegend als die eigentlich christliche Kunst, und die Plastik trat in die zweite Linie zurück. Das Ziel der Skulptur ist die Darstellung der vollkommenen Schönheit des menschlichen Körpers. Diese Aufgabe war in der griechischen Kunst bereits in einer Vollendung erfüllt worden, die keine denkbare Steigerung zulässt. Das Streben nach idealer Schönheit bedingt aber zugleich die Richtung auf das Allgemeine, der Gattung als solcher Entsprechende, denn das Individuelle, Besondere macht sich nur in der Abweichung von der Regel geltend, und durch das Vorwalten des Charakteristischen wird die allgemeine Schönheit aufgehoben. Wenn sich nun auch in der antiken Skulptur der Schönheitsbegriff in verschiedene concrete Formen zerlegt, wie das volle Licht sich in einen reichen Kranz von Farben spaltet, so sind es stets Verkörperungen von Gattungen, von allgemeinen Begriffen, von gemeinsamen Alters- und Geschlechtsstufen, niemals von einzelnen Individuen. Dazu kommt, dass die volle Schönheit des Körpers nur bei Darstellung der ganzen nackten Gestalt zu erreichen ist, und dass höchstens eine Gewandung wie die antike, die den Körper mehr verräth als verhüllt, sich mit dem eigentlichen Zweck der Plastik vereinigen lässt. In demselben Maasse aber, als die Gesammtschönheit des Körpers vorzüglich betont wird, tritt die tiefere Bedeutung, der seelenvollere Ausdruck des Gesichtes zurück, und der Kopf muss auf den Grad von Charakteristik herabgestimmt werden, der sich mit der vollen Entfaltung des ganzen Körpers vereinigen lässt. Je mehr die antike Anschauung mit diesen Bedingungen harmonirte, desto entschiedener widersprach denselben die christliche Auffassung. Wo die körperliche Schönheit als etwas Gleichgültiges, ja wohl gar Verderbliches oder doch Bedenkliches galt, wo aller Werth der Erscheinung in ihre Hingabe an das Höchste gesetzt wurde, wo das Geistige, das innere Leben des Gemüths den ersten Rang erhielt, da musste die Plastik verkümmern, und selbst wo sie im Mittelalter, wie bei Nicola Pisano die antike Schönheit unter dem Vorwande christlicher Stoffe wieder einzubürgern suchte, reagirte der Inhalt bald so gewaltig gegen die aufgedrungene Form, dass diese bald wie eine leere Schaale abgestreift wurde.

Als nun mit der Epoche der Renaissance die Antike noch einmal viel tiefer, ernstlicher und umfassender als mustergültiges Vorbild ergriffen wurde, hätte man einen Augenblick denken können, jetzt sei ein neues goldenes Zeitalter für die Plastik gekommen. Auch nimmt dieselbe in der

That zuerst einen glänzenden Anlauf und bringt Werke von durchaus originaler Schönheit hervor, denen die Antike wohl als Leuchte gedient hatte, deren Wesen aber gleichwohl ein völlig selbständiges war. Aber nicht lange währte diese Täuschung, und selbst in der glücklichsten Epoche der neubelebten Skulptur gewinnt sie im Ganzen nicht die Bedeutung der gleichzeitigen Malerei, ja die bestechenden Vorzüge, mit denen ihre Werke zu uns reden, sind — bezeichnend genug — mehr malerischer als plastischer Art. Kein Wunder, wenn wir bedenken, dass es vor Allem das individuelle Leben, die charaktervolle Besonderheit der einzelnen Erscheinung, der lebhafte Ausdruck des tiefer erregten Subjekts war, wie er sich in momentaner Bewegung durch das Medium der körperlichen Gestalt offenbart, was den Sinn der Künstler erfüllte und übermächtig alle schöpferischen Kräfte zur Darstellung hinriss. Musste doch diesem leidenschaftlichen Drange die ganze mittelalterliche Tradition weichen, mussten doch die heiligen Gestalten den abstrakten idealen Hintergrund der alten Kunst verlassen, sich nicht selten in das bunte Kostüm der Zeit hüllen und in die freie Umgebung der Natur und der Strassen und Plätze des 15. Jahrhunderts hinaustreten. So naiv erfüllt war jenes frische Geschlecht von der Freude an der eigenen Existenz, dass die Heiligen des alten und neuen Bundes sowie der Legende sich meistens erst durch eine Maskirung ins Kostüm der Gegenwart das Recht der Existenz zu erkaufen hatten. Und selbst wo man, durchdrungen von der Antike, ein ideales Gewand anzuwenden vorzog, fand man keinen Widerspruch darin, es unmittelbar mit dem Zeitkostüm in Berührung zu bringen. Diese Richtung drängte dann die Skulptur auf Seitenwege hin, die von ihrer eigentlichen offenen Strasse weit abliegen, nämlich ins überwiegende Betonen des Charakteristischen und in eine Behandlung des Reliefs, die durch die gehäufte Fülle der Gestalten, durch die tiefen, landschaftlichen und architektonischen Hintergründe in Stein übertragenen Gemälden gleicht.

Wir sehen also klar, der Zug der Zeit weist unaufhaltsam nach dem Malerischen hin. Die Malerei ist und bleibt demnach die Hauptkunst der modernen Epoche. Sie strebt nicht nach der vollen Schönheit des menschlichen Körpers. Sie giebt überhaupt nur eine Abbreviatur, einen täuschenden Schein der Wirklichkeit, aber indem sie nach der einen Seite auf so Wichtiges verzichtet, gewinnt sie auf der anderen nicht minder Bedeutendes zum Ersatz. Durch die neu erfundenen Mittel der Perspektive, durch die ebenfalls nach grösserer Vollkommenheit strebende Farbe kann sie in reicher Gruppirung eine Fülle von Gestalten auf weitem Plan ausbreiten, kann dieselben von dem idealen Goldgrund der mittelalterlichen Kunst erlösen und sie mitten in die lachende Schönheit der Natur, unter den blauen Himmel, in üppig grünende Landschaft, oder in die prächtigen

Hallen, in die ausgedehnten Prospekte einer festlich schmuckvollen Architektur hineinsetzen, und im fröhlich bunten Gewande der Zeit die alten heiligen Geschichten in neuem Sinn wieder vorführen. Alle Kraft und Tiefe der Charakteristik, alle leidenschaftliche Bewegung des Moments, alle freie Bethätigung des individuellen Lebens nimmt sie mit jugendlicher Energie auf und weiss uns mit ihrem treuherzigen Ernst, ihrer liebevollen Gründlichkeit so hinzureissen und zu fesseln, dass wir an keinen Anachronismus mehr denken und mit frohem Dank uns in die unversiegliche Quelle von Daseinslust tauchen, die in diesen Werken sprudelt.

Wie immer schafft auch jetzt der geistige Drang der Zeit sich die entsprechenden äusseren Hülfsmittel. Für die Wandbilder scheint schon zu Giotto's Zeiten das Fresko mit seinen klaren, lichten Tönen, seiner freien, kühnen Behandlung, seiner dauerhaften, soliden Technik, die alte befangene Temperamalerei verdrängt zu haben. Fortan behauptet es sich alleinherrschend für die Ausführung der grossen monumentalen Darstellungen. Eine noch folgenreichere Erfindung war die in Flandern von den Gebrüdern van Eyck zur Geltung gebrachte und mit reissender Schnelligkeit über alle Kunstschulen Europa's verbreitete Oelmalerei, die dem realistischen Streben eine durch Kraft, leuchtende Klarheit und zarten Schmelz unübertreffliche Technik darbot, deren Ausbildung in der Folge zu ganz neuen Kunstrichtungen, neuen Wirkungen und Zielen führen sollte. Und noch anderer Erfindungen ist hier zu gedenken, des Kupferstichs und Holzschnitts, welche durch mechanische Vervielfältigung die künstlerischen Conceptionen weithin verbreiten und dadurch zu einem rascheren Austausch, zu mannichfacher Wechselwirkung der verschiedenen Meister und Schulen beitrugen.

Aber nicht bloss die Mittel, auch der Darstellungskreis der Malerei wurde unendlich erweitert. Weil man nicht mehr malen wollte, was religiös, sondern was menschlich schön und bedeutend war, so fasste man nicht nur in den religiösen Stoffen die allgemein menschliche Seite ins Auge, sondern eroberte selbst das Gebiet der antiken Mythologie und Sage neu für die Kunst. Auch bei der Auffassung und Durchführung dieser Stoffe durfte die individuelle Phantasie sich völlig frei und selbständig bewegen. Bald folgte die profane Historienmalerei nach; das Genre, die Landschaft schlossen sich an, und immer weitere Kreise zog die Malerei in ihren Bereich, so dass zuletzt das ganze Naturleben und jede Aeusserung menschlicher Thätigkeit und Zustände von der künstlerischen Phantasie darauf angesehen wurde, inwiefern sie sich unter dem Lichte des Ewigen, Wahren und Schönen betrachten und durch die Kunst verklären lasse.

Auf welche Weise jedoch im Laufe der Zeit die neuen Prinzipien sich allmählich schärfer herausarbeiten, immer klarer erkannt und in Auffas-

sung und Behandlung bis zu den letzten Consequenzen durchgeführt wurden, muss im Einzelnen die folgende geschichtliche Betrachtung nachweisen. Da aber Italien dem modernen Geiste zuerst mit Entschiedenheit Bahn bricht und mit grossen Schritten der übrigen Welt vorangeht, so wird seiner Kunst bei der Darstellung überall der erste Platz einzuräumen sein.

ZWEITES KAPITEL.

Die moderne Architektur.

---

a. In Italien.[1]

Wir haben gesehen, wie die Antike das ganze Mittelalter hindurch in den Erscheinungen der italienischen Kunst nachklingt, wie selbst der gothische Styl sich mit ihr in ein gewisses Gleichgewicht setzen musste. In dem Herzen des Landes, dem alten Kern der römischen Herrschaft, wurde sie eigentlich niemals vom Christenthum ganz säkularisirt, und wenngleich in barbaristischer Entartung, fristeten ihre Formen in Rom ununterbrochen ihr Dasein. So tief lag der Geist der antiken Kunst noch immer im Genius des Volkes, so eindringlich predigten die Denkmäler, selbst in arger Verstümmlung, ihre unvergängliche Schönheit. So rücksichtslos die Baulust und die Fehdelust Roms, jede in ihrer Weise, an dem Schatz der antiken Denkmäler gefrevelt hatte, so waren doch noch genug jener prächtigen Werke erhalten, um denkenden Künstlern Gegenstand der Bewunderung und des Studiums zu bleiben. Gleichwohl bedurfte es der bahnbrechenden Bestrebungen Petrarka's und seiner Schüler und Genossen auf literarischem Gebiet, um auch den Künstlern den Blick für die Antike mit vollem Bewusstsein zu öffnen. Um 1420 beginnt die Renaissance ihren Entwicklungsgang, zuerst noch in lebendigem Anknüpfen

[1] *Quatremère de Quincy*, histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. 2 Vols. Paris 1830. — *J. Burkhardt's* Cicerone. — Aufnahmen in folgenden Hauptwerken: *Grandjean de Montigny* et *Famin*, architecture Toscane. Fol. Paris 1846. — *P Létarouilly*, édifices de Rome moderne. Fol. Paris 1840. — *Percier* et *Fontaine*, choix des plus célèbres maisons de plaisance à Rome. Fol. Paris 1809 und 1824. — *Cicognara*, le fabbriche più cospicue di Venezia. Fol. Venezia 1820. — *Gauthier*, les plus beaux édifices de la ville de Gènes. Fol. Paris 1818. — *F. Cassina*, le fabbriche di Milano. Fol. 1847.

an mittelalterliche Grundformen und Elemente der Construktion, und erst in weiterem Verlauf der Entwicklung mit jener prinzipiellen und ausschliesslichen Befolgung antiker Constructionen und Detailformen, welche mit völliger Beseitigung der mittelalterlichen Tradition eine durchaus neue architektonische Schöpfung hervorrief.

Erste Periode: Frührenaissance.[1]

(1420—1500.)

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit jenes Ueberganges, welcher zwischen den bisherigen baulichen Traditionen und den antiken Formen zu vermitteln suchte. Beim Kirchenbau geht man zum Theil auf die flachgedeckte, bisweilen auch auf die mit Kreuzgewölben versehene Basilika zurück, strebt indess diese construktiven Systeme nach Kräften durch die antiken Gliederungen zu charakterisiren. Bei grossartigen Kuppelbauten verschmäht man selbst die mannichfachen Resultate der kühnen mittelalterlichen Technik nicht, wie denn überhaupt das Streben nach schönen weiten Räumen als Grundgedanke sich durch alle Epochen der italienischen Architektur hinzieht. Bei den Profanbauten geht man auf die Grundzüge der mittelalterlichen Façadenbildung ein, namentlich behält man das ebenso construktiv zweckmässige wie anmuthige Prinzip der Fenstergliederung durch hineingestellte, schlanke Säulchen fest. Schon jetzt liegt der Hauptreiz der neuen Bauweise in der Profanarchitektur, vorzüglich im Palastbau, der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau ebenso entwickelt, wie das höfisch prunkvolle, fein gebildete, von der Kunst verschönte fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerisch trotzigen, feudalen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit. So werden jetzt die Höfe der Paläste eben so reich wie schön ausgebildet, indem man sie rings mit offenen Arkaden umzieht und dieselben oft in den oberen Geschossen wiederholt. Mag man zu ihren Stützen schlanke Säulen oder kräftige Pfeiler verwenden, immer wird auch hier den antiken Formen jetzt der Vorzug vor den mittelalterlichen gegeben.

Mit diesem antiken Formencanon ist es aber noch ziemlich willkürlich bestellt. Man ahmt zwar, was man von antiken Denkmälern zu sehen bekommt, getreulich nach, ohne jedoch immer schon eine klare Vorstellung von den zu Grunde liegenden Verhältnissen zu haben, geschweige denn von den feineren Beziehungen der Glieder unter einander etwas zu ahnen. Man schaltete also meistens nur obenhin aufs Gerathewohl mit den Formen, und je weniger man die strenge Gesetzlichkeit derselben erkannte, um so unbefangener durfte man sich einem liebenswürdigen phantastischen Zuge hingeben, der in dieser Zeit einer neuen jugendfrischen

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 64.

Begeisterung die Gemüther erfüllte und die Künstler oft zu einer überschwänglichen Dekoration hinriss. So gewiss nun diese Werke des Spielenden, Ueberladenen übergenug besitzen, so gewiss sie einer strengeren architektonischen Kritik manche Blössen bieten, so stehen sie doch an Frische, Naivetät, Fülle der Phantasie und anmuthiger Durchbildung der Formen eben so hoch über den meisten gleichzeitigen Dekorationswerken der späten Gothik, wie die freie künstlerische Empfindung über verzopfter Handwerkspraxis. Daher üben gerade die Werke dieser Frührenaissance meistens jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, welche ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist.

Florenz, seit lange die Wiege der Kunst, ist auch der Geburtsort der Renaissance, und der grosse Meister *Filippo Brunellesco* (1377 — 1446) ihr Vater. Es wird erzählt, dass Brunellesco lange Jahre seines Lebens in Rom mit eifrigem Studium, Messen und Zeichnen der römischen Monumente zugebracht habe. Dass er dabei namentlich den grossen construktiven Leistungen der antiken Welt seine Aufmerksamkeit schenkte, aber auch bei den mittelalterlichen Bauten seines Vaterlandes verwandte Verdienste zu schätzen wusste, bewies er, als endlich nach langem Harren und Mühen, nach Kämpfen und Widerwärtigkeiten ihm das Werk übertragen wurde, dessen Lösung er zur Aufgabe seines Lebens gemacht hatte: die Vollendung der Domkuppel zu Florenz. Der Riesengedanke Arnolfo's war fast anderthalb Jahrhunderte unvollendet liegen geblieben, bis im Jahr 1420 die Signoria von Florenz eine Versammlung von Baumeistern aus allen Ländern berief, in welcher Brunellesco mit seinem klar und scharf durchdachten Plane den Sieg davon trug. Nach dem Vorbilde des Baptisteriums seiner Vaterstadt führte Brunellesco die Kuppel mit einer doppelten Wölbung auf, aber mit dem mächtigen Durchmesser von 130 Fuss, ohne Anwendung von Lehrgerüsten, mit ihrem mächtigen Tambour hoch über den acht Pfeilermassen emporsteigend und in kühnem, elliptischem Profil bis zu einer lichten Scheitelhöhe von 280 Fuss sich aufschwingend, schliesslich gekrönt von einer Laterne, die noch um 50 Fuss höher aufragt. So entstand eines der kühnsten Meisterwerke aller Zeiten, bei dessen Ausführung nicht das geringste Lob des Meisters darin beruht, dass er sich den vorhandenen Formen, namentlich dem Spitzbogen, harmonisch anzuschliessen wusste, und bei dessen weit in die Folgezeit reichendem und Epoche machendem Verdienst man die noch mangelhafte Gliederung des Tambours und die zu schwache Beleuchtung gern entschuldigt. Das Lastende des innern Eindrucks beruht ausserdem hauptsächlich auf den dunklen Fresken, mit denen die spätere Zeit das Gewölbe unglücklich überdeckt hat.

In welcher Weise Brunellesco, wo er von vorn herein selbständig verfahren konnte, den Kirchenbau aufzufassen gedachte, beweist die schöne

Kirche S. Lorenzo zu Florenz, (seit 1425), in welcher er die flachgedeckte Säulenbasilika wieder zu Ehren brachte und durch edle Verhältnisse, durch klare Disposition und grossartige Entwicklung des Raumes einen bedeutenden Eindruck hervorrief. Die Seitenschiffe sind gewölbt und durch Kapellennischen vertieft, das Kreuzschiff wird durch eine kleine Kuppel markirt, die Details der Säulen und Pilaster sind in strenger Weise der antiken korinthischen Ordnung nachgebildet. Leider ist aber, um die Arkaden schlanker erscheinen zu lassen, den Säulen das verkröpfte Gebälkstück der römischen Architektur wieder aufgebürdet und dadurch ein bedenkliches Beispiel für die Folgezeit gegeben. In verwandtem Sinn ist die nach seinen Plänen ausgeführte Kirche S. Spirito zu Florenz behandelt.

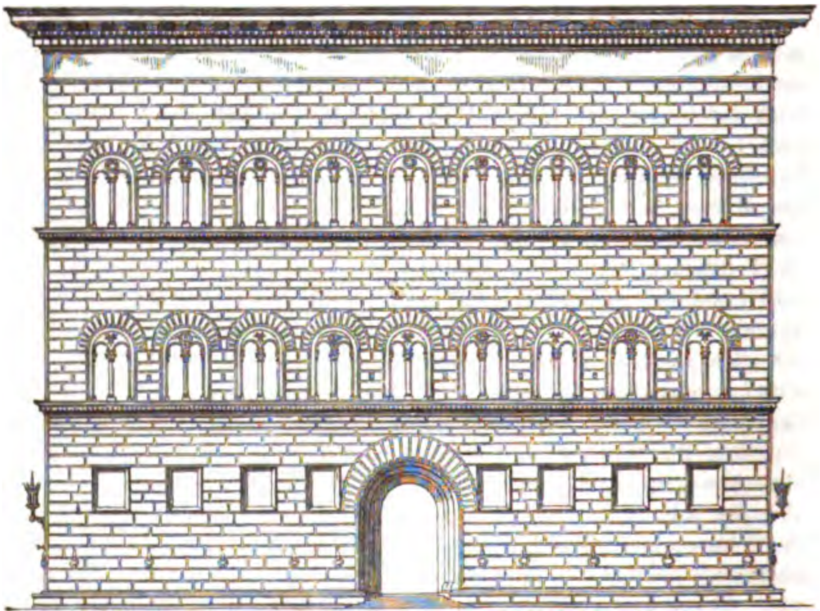


Fig. 272. Palazzo Strozzi zu Florenz.

Nicht minder gross und vielleicht noch glücklicher war Brunellesco im Profanbau, denn er stellte im Palazzo Pitti für den florentinischen Palaststyl ein Muster auf, das später an Zierlichkeit wohl übertroffen, an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht worden ist. In riesigem Quaderbau, den ein Geschlecht von Giganten gethürmt zu haben scheint, brachte er zum ersten Mal die sogenannte Rustika zu künstlerischer Geltung, deren Derbheit jede dekorative Form verschmäht und in den weiten rundbogigen Fensteröffnungen ihr Gleichgewicht findet.

Sein Nachfolger *Michelozzo Michelozzi* schloss sich diesem Muster in dem ebenfalls gewaltigen, von Cosimo Medici erbauten Palazzo Riccardi an, stufte aber die Rustika feiner ab, gab den Fenstern die zierliche mittelalterliche Theilungssäule und verlieh dem Ganzen durch das allerdings etwas zu schwere, nach römischen Mustern gearbeitete Hauptgesims mit Consolen eine wirksame Bekrönung. Den Hofraum umzieht eine schöne Säulenhalle, bei der die korinthisirenden Säulen unmittelbar nach mittelalterlicher Weise mit dem Bogen verbunden sind, woran der florentinische Styl für die Folgezeit fest hielt. Seine edelste Vollendung erreicht dieser Palastbau in dem 1489 von *Benedetto da Majano* begonnenen Palazzo Strozzi, der in den schönsten Verhältnissen die feine Gliederung der Rustika, die edle Theilung der Stockwerke, die elegante Säulenstellung der Fenster zur vollendeten Harmonie verbindet und durch das weltberühmte von *Simone Cronaca* ausgeführte Hauptgesims einen unübertrefflichen Abschluss gewinnt. Auch das benachbarte Siena und die kleine von Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) zu ephemerer Bedeutung erhobene Stadt Pienza schliessen sich diesem edlen Palaststyl an.

Eine mehr schulgemässe, in strengerer Consequenz durchgeführte Aufnahme der Antike finden wir bei dem vielseitig gebildeten *Leo Batista Alberti* (1404—1472). Im Palazzo Rucellai zu Florenz knüpft er zwar an die vorhandene Form des Palastbaues an, sucht aber damit eine mässige Pilastergliederung zu verbinden. Bei der Façade von S. Maria novella macht er die unglückliche Erfindung des volutenartigen Gliedes, das die Breite des Untergeschosses mit dem schmaleren Aufbau des oberen Stockwerkes vermitteln soll und fortan eine grosse Rolle im kirchlichen Façadenbau der Renaissance spielen sollte. Bei S. Francesco zu Rimini gab er der Façade die Dekoration eines antiken Triumphthors und suchte sich für die Seitenschiffe mit halben Giebeln zu helfen. In Florenz endlich machte er im Chorbau von Sta Annunziata einen wunderlichen Versuch, nach dem Muster des Pantheons einen Kuppelbau mit anstossenden Apsidenkapellen dem Langhause anzufügen, wodurch weder eine malerische noch eine organische Verbindung erreicht worden ist. — Weiter südlich drang der neue Styl nur sporadisch vor und wurde von florentinischen Baumeistern eingeführt. Rom hat in seinem grossen und kleinen Palazzo di Venezia, erbaut von Bernardo di Lorenzo, ein gewaltiges Werk dieser Epoche, und in dem grösseren, aber unvollendeten Hof das erste Beispiel eines nach dem Muster des Colosseums durchgeführten Pfeilerbaues. In Neapel finden wir wie in Rom zuerst nur auswärtige Baumeister thätig. Ein Mailänder *Pietro di Martino* erbaute seit 1443 den zierlich dekorativen Triumphbogen des Königs Alfons, und der Florentiner *Giuliano da Majano* schuf um 1484 den einfach edlen Marmorbau der Porta Capuana.

Einen diametral entgegengesetzten Eindruck machen die Bauten von Venedig. Die Renaissance scheint durch lombardische Baumeister hieher gebracht worden zu sein, aber die reiche Lagunenstadt prägte ihr das heiter phantastische Element auf, das schon in ihren früheren Palastbauten waltete, und fügte dazu eine Prachtbekleidung von Marmor, in welcher bunter Farbenwechsel mit eleganter plastischer Zierde glänzend wetteiferte. Die Disposition der Façaden blieb dieselbe malerische mit frei gruppirten

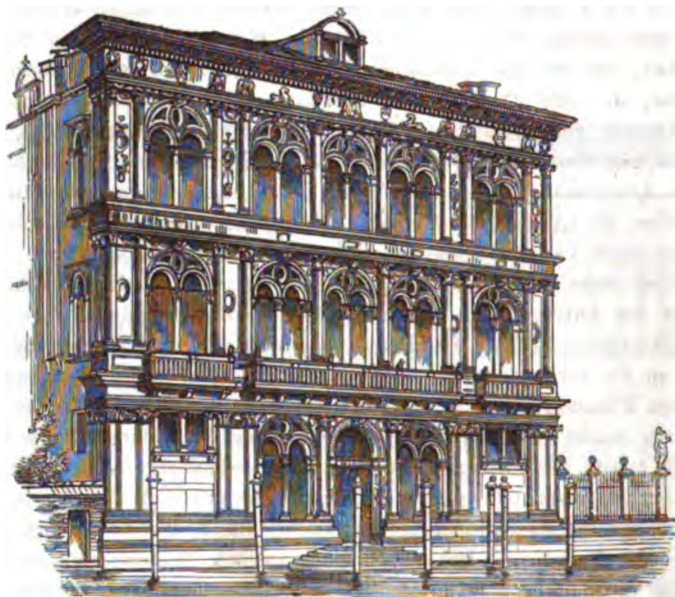


Fig. 273. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig.

Loggien, welche in der früheren Zeit schon aus der Lokalität und der Beziehung zum Wasser sich ergeben hatte, und nur der Formenausdruck wurde ein anderer, ein klassisch antikisirender, obwohl freilich hier noch willkürlicher mit den Formen umgesprungen wurde, als in Mittelitalien. Diese Richtung erhält sich lange Zeit herrschend, so dass die Frührenaissance hier bis ins 16. Jahrhundert sich fortsetzt.

Das Meisterwerk dieser Epoche ist Palazzo Vendramin Calergi, 1481 von *Pietro Lombardo* errichtet, unten durch Pilaster, in den beiden Obergeschossen durch Säulen gegliedert, mit reichem Fries und Kranzgesims geschlossen, die Fenster mit einer Theilungssäule und masswerkartiger Füllung. Unter den übrigen Gebäuden dieser Epoche nehmen die palastartigen Bruderschaftshäuser, die sogenannten Scuole, einen ausge-

zeichneten Rang ein; so die Scuola di S. Marco vom Jahr 1485, und die prachtvolle, verschwenderisch mit bunter Marmortäfelung und üppigster plastischer Dekoration ausgestattete Scuola di S. Rocco, die bereits ins 16. Jahrhundert gehört. Endlich wurde in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts der einzige grossartige Hofbau Venedigs, der Hof des Dogenpalastes, in prächtigem Material, aber mit etwas monoton wirkender Gliederung ausgeführt; die herrliche Riesentreppe aber 1498 durch Antonio Rizzo vollendet.

In der Lombardei gehört die 1473 von *Ambrogio Borgognone* begonnene Façade der Certosa bei Pavia zu den glänzendsten Leistungen dieser Epoche. Mit Marmor bekleidet und vom Sockel an ganz mit einer verschwenderischen Fülle von Reliefs, Medaillons, Statuen in Nischen u. dgl. bedeckt, löst sie die Formen der Architektur völlig in ein übermüthiges Spiel plastischer Dekoration auf, und seltsam genug muss diese geschwätzigste aller Kirchenfaçaden dem schweigsamsten aller Orden angehören. Mailand und seine Umgegend enthält sodann anziehende Beispiele der früheren Thätigkeit *Bramante's*, den wir als einen der Hauptmeister der folgenden Periode wiederfinden werden. An S. Maria delle Grazie baute er den Chor sammt dem Querschiff, indem er den Hauptraum durch eine weite Kuppel überwölbte und nach drei Seiten mit Halbkreisnischen abschloss. Das Aeussere hat eine zierliche Dekoration in spielend reichen Details von gebranntem Stein. — Die glänzendste Entfaltung des Backsteinbaues findet man aber an den zahlreichen Palästen zu Bologna, die meistens eine offene Arkadenhalle im Untergeschoss haben, den Fenstern die elegante Theilungssäule geben, mit einem prächtigen Consolengesims die Façade krönen und auch in den inneren Höfen eine reizvolle Anlage und anmuthige Durchbildung erreichen. Den schönsten Hof hat Pal. Bevilacqua, elegant ausgebildete Façaden die Pal. Fava und Gualandi. Dieser Styl übertrug sich auch nach dem benachbarten Ferrara, wo der unvollendete und verfallende Pal. Scrofa eins der imposantesten und schönsten Profanwerke der Frühzeit darstellt.

Zweite Periode: Hochrenaissance.[1]

(1500—1580.)

So lange die neue Bauweise ihren Hauptsitz in Florenz hatte, behielt sie jenen freien Uebergangscharakter, der aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Formen sich ergab. Um 1500 ändert sich der Schauplatz und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der kunstsinnige Papst Julius II. zieht die grössten Meister der modernen Zeit an seinen Hof, und Rom wird fortan der Mittelpunkt der Kunst. Ein Zeitraum von

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 71.

zwanzig Jahren gestaltet sich zu einer zweiten perikleischen Epoche, wo wieder einmal alle Künste in seltnem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung, unvergänglicher Schönheit hervorbringen. Für die Architektur war es eine innere Nothwendigkeit, dass sie nunmehr auf dem klassischen Boden selbst klassisch wurde. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Ueberreste, man suchte in strengerer Weise ihre Gesetze und Verhältnisse zu erforschen, und der wieder aufgefundene Vitruv erleichterte das Abstrahiren eines festen Formencanons. Fortan werden nun die antiken Glieder reiner gebildet, sicherer gehandhabt, und an die Stelle der früheren naiven Lust zu reicher Dekoration tritt ein edles Maasshalten, eine innigere Beziehung der Formen zum gesammten baulichen Organismus. Indess war und blieb die antike Formenwelt nur ein äusserliches, willkürlich gewähltes Kleid, das nach freier Wahl, nicht nach innerer Nothwendigkeit, dem baulichen Organismus sich anlegte. Die eigentlichen architektonischen Gedanken, die schöne Eintheilung der Räume, die grossartige Anlage des Ganzen gehörte ebenso ausschliesslich den neuen Baumeistern, wie die Bedürfnisse, aus denen sich die architektonische Anlage gestaltete, der neuen Zeit. Mehr als je feierte der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Räume jetzt seinen höchsten Triumph. Bei Palästen und Kirchen liess man den Künstlern völlig freie Hand, und ein um so höherer Beweis von edlem Maasshalten ist es daher, dass die Meister sich selbst den Zügel der Schönheit und Gesetzlichkeit anzulegen wussten.

Das Höchste leistet auch jetzt die Renaissance im Profanbau. Sie weiss jedem Bedürfniss seine angemessene, individuell ausgeprägte Form zu geben und in ihren Palästen das edle Behagen einer vornehmen, freien, hochgebildeten Existenz würdig auszudrücken. An den Façaden werden die Stockwerke durch Gesimse bestimmt geschieden, in ihren Verhältnissen glücklich zu einander abgewogen, ausserdem durch eine leichte Pilasterarchitektur der verschiedenen antiken Ordnungen lebendig eingetheilt. Fenster und Portale verlassen ebenfalls die mittelalterlichen Formen und werden mit antiken Gliederungen eingerahmt, bald auch mit kleinen Giebeln gekrönt. Bei den Hofhallen greift man gern zu einem gegliederten Pfeilerbau, dessen Vorbild man am Colosseum und andern ähnlichen Römerbauten fand; doch kommen auch noch luftige Säulenhöfe vor. In beiden Fällen wendet man gern, wie bei den Pilastern der Façade, nach antikem Vorgang, die verschiedenen klassischen Ordnungen an, die im dorischen, ionischen und korinthischen Style einen Uebergang vom Schweren und Einfachen zum Leichteren und Reicheren geben. Für die Dekoration der inneren Räume wird, ebenfalls nach antikem Vorgange, ein System von combinirter plastischer und malerischer Verzierung angewandt, dessen Schöpfungen eine unvergleichliche Schönheit erreichen.

Minder günstig gestaltete sich der Kirchenbau. Zwar fehlte es auch hier nicht an Leistungen ersten Ranges, an Werken voll grossartiger künstlerischer Kraft, aber das unbedingte Zurückgehen auf die schweren, massenhaften Pfeiler- und Tonnengewölbsysteme der Römer, die man bloss dekorativ mit den antiken Formen bekleidete, war sowohl construktiv ein Rückschritt gegen das im Mittelalter Geleistete, als auch der geistige Gehalt der römischen Prunkformen dem Ausdruck christlicher Empfindung entgegengesetzt blieb. Für den Grundriss ward die Annahme eines Langbaues oder einer Centralanlage dem freien Ermessen des Künstlers anheim gestellt, doch suchte man in allen Fällen die Anlage einer mächtigen Kuppel, die nach Brunellesco's Vorgange nun einmal ein Hauptpunkt des kirchlichen Bauprogramms blieb, mit dem Bau zu verbinden. Die Façaden werden in der früheren Zeit noch gewöhnlich mit zwei Pilastergeschossen gebildet, die der innern Gliederung des Baues wohl entsprechen, für die Verbindung der beiden Stockwerke aber in der Regel jener unschönen Volutenglieder bedürfen. Der Wunsch, auch hier wenige grosse Hauptformen zu geben, lässt bald jene colossalen Dekorationsstücke entstehen, die mit vorgesetzten Säulen und breitem antikem Giebel eine unbehülfliche Nachahmung antiker Tempelfaçaden darstellen, mit denen dann die kleinlichen Portale und Fenster einen unschönen Contrast bilden.

Bei der geschichtlichen Betrachtung sind innerhalb dieser Hauptperiode zwei Epochen zu unterscheiden, deren Gränze etwa um 1540 fällt. Um diese Zeit beginnt ein etwas kühleres, verstandesmässiges Element in den Bauwerken vorzuherrschen, die zwar in den Details noch rein und correct, aber zugleich auch schon mit einem gewissen scharfen Accentuiren der Hauptglieder auftreten, statt der mässigen Pilasterstellungen Halbsäulen anwenden und auch in den übrigen Details zu einer energischeren Wirkung hindrängen. Es ist der Uebergang zu der Schlussepoche, dem Barockstyl, der gewaltsam die strengen Gesetze sprengen sollte.

Der grosse Begründer der römischen Schule ist der schon oben genannte *Bramante*, mit seinem eigentlichen Namen *Donato Lazzari* aus Urbino (1444—1514). In seinen mailändischen Bauten waltete noch die jugendliche Dekorationslust der Frühzeit, in Rom beginnt und begründet er die strenge, einfache und edle Weise der Blüthenepoche. Sein Hauptwerk im Profanbau ist der Palast der Cancelleria, der sammt der zu ihm gehörenden Kirche S. Lorenzo in Damaso von einer einzigen, mächtigen Façade umschlossen wird. Der Quaderbau in schönem Travertin hat eine feine Rustikagliederung, das untere Geschoss ist einfach und schlicht, die beiden oberen werden durch Doppelstellungen von Pilastern gegliedert, die auf Stylobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluss des Ganzen ein Consolengesims zugefügt ist. Die Fenster sind im Erdgeschoss klein und viereckig, im Hauptgeschoss

rundbogig, aber mit antikisirender Umrahmung und Bekrönung; im obern Stock, zu dem noch ein Halbgeschoss (Mezzanina) kommt, wiederum klein und viereckig. Bewundernswürdig schön sind die edlen Verhältnisse und die harmonische Gliederung des Ganzen, das in der Einzelbildung sich

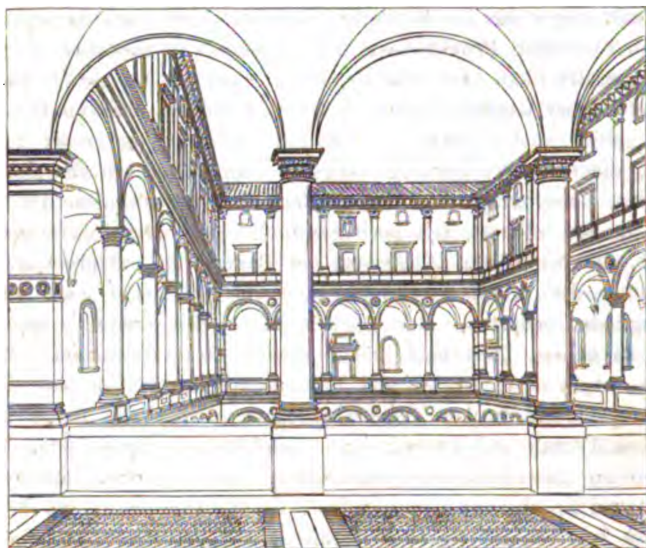


Fig. 274. Hof der Cancelleria zu Rom.

mit dem bescheidensten, zartesten Profil begnügt. Der Hof mit seinen in drei Geschossen durchgeführten Säulenhallen ist der edelste und schönste der ganzen Renaissance. Dasselbe System der Façadenbildung mit geringen, wohlmotivirten Abweichungen wiederholte Bramante an dem Palazzo Giraud. Im vatikanischen Palast erbaute er den durch Rafaels Loggien so berühmt gewordenen Cortile di San Damaso, der mit seinen schlanken edlen Pfeilerhallen einen überaus grossartigen Eindruck macht. Endlich leitete er eine Zeit lang den Bau der Peterskirche, von dem später zu reden sein wird.

Der bestimmende Einfluss, den Bramante auf seine Zeitgenossen übte, lässt sich in einer Reihe bedeutender Schöpfungen verwandter tüchtiger Meister verfolgen. Einer der Gediegensten ist *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537), der in bescheidener, aber durchaus künstlerischer Wirksamkeit manche kleinere Gebäude zu Siena erbaut hat. In Rom ist sein edelstes Werk die durch Rafaels Wand- und Deckengemälde berühmte Villa Farnesina, eins der anmuthigsten Bauwerke dieser Zeit. Zwischen zwei vorspringenden Flügeln ist eine offene Pfeilerhalle eingeschlossen, an deren

Gewölbe Rafael die Geschichte von Amor und Psyche malte. Sind die Räume im Innern anmuthig angeordnet und von reizvollen Verhältnissen, so erhält das Aeussere bei sparsamen Mitteln und geringem Material durch eine feine dorische Pilasterstellung eine edle Gliederung, der durch einen Fries von Genien mit Fruchtschnüren auch der Ausdruck des Heitern, Festlichen sich zugesellt. Auch der Palazzo Massimi mit seiner malerischen Vorhalle und einem kleinen anmuthigen Hof ist sein Werk.

Sodann gehört hierher *Rafael* (1483—1520), der nicht bloss in den architektonischen Hintergründen seiner Fresken sich als bedeutender Baumeister erwies, sondern auch im Palazzo Pandolfini zu Florenz sich durch ein edles Kunstwerk ebenbürtig den ausführenden Meistern anschloss. Die Rustika-Einfassung der Ecken und die Umrahmung der Fenster mit Pilastern oder Säulen, welche dreieckige oder runde Giebel tragen, tritt an diesem und andern Bauten derselben Zeit zum ersten Mal auf. Auch am Bau von S. Peter war Rafael eine Zeitlang beschäftigt. — Einer der grandiosesten Paläste Rom's, der Palazzo Farnese von *Antonio da Sangallo* dem jüngern, zeigt in seiner kolossalen Façade eine verwandte Behandlung, die jedoch durch die gedrängte Stellung der Fenster etwas schwerfällig wirkt. Der Haupteingang führt auf ein geräumiges Vestibül mit dorischen Säulen, Tonnengewölbe und Wandnischen, sodann auf einen mächtigen quadratischen Hof mit streng entwickelten Pfeilerhallen, welchen *Michelangelo* sammt dem grossartig wirkenden Kranzgesims der Façade hinzufügte. Ein kleineres Vestibül öffnet sich gegen eine imposante Loggia an der Rückseite, die, in den oberen Geschossen wiederholt, auch dieser Façade eine bedeutende Wirkung gibt. Endlich ist unter die Nachfolger Bramante's *Giulio Romano* zu rechnen, dessen Hauptwerk in Rom, die Villa Madama, noch in schmählichem Verfall deutliche Spuren ihrer ehemaligen Schönheit erkennen lässt. Seit 1526 leitete Giulio die Bauten des Herzogs Gonzaga zu Mantua, unter denen der Palazzo del Te mehr durch seine ausgedehnten Fresken, als wegen seiner etwas strengen und trockenen Architektur hervorragt.

Neben der römischen Schule bewahrt in dieser Epoche fast nur die Schule von Venedig eine selbständig bedeutsame Richtung, die fast ausschliesslich durch die umfassende und glänzende Thätigkeit des Florentiners *Jacopo Tatti*, genannt *Sansovino* (1479—1570) bestimmt wird. Auch er nimmt die strengere Behandlung der antiken Formen an, verbindet damit aber eine kräftigere Gliederung, ein üppigeres Leben der Dekoration, eine freiere, mehr malerische Anordnung, in der sich eine Nachwirkung der dekorativen Pracht der Frührenaissance erkennen lässt. Sein Meisterwerk schuf er 1536 in der Bibliothek von San Marco, mit der es ihm gelang, neben den glanzvollen Monumenten der früheren Epoche wirksam und würdig in die Schranken zu treten. Die Façade ist nur klein, aber

durch kräftige Gliederung unten mit dorischen, oben mit ionischen Wandsäulen, zwischen denen sich in beiden Geschossen unten auf Pfeilern, oben auf zierlichen Säulen freie Bogenhallen öffnen, brachte er eine mächtige Wirkung hervor, die durch den reichen plastischen Schmuck in den Bogenzwickeln, den Schlusssteinen und den Friesen sich aufs Höchste steigert und in der Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken einen lebendigen Abschluss erhält. Auf lange Zeit blieb dies unübertroffene Prachtstück für die venetianische Architektur mustergültig, wie denn namentlich *Vincenzo Scamozzi* später an den seit 1582 erbauten Procuratie nuove die Bibliothek nachahmte. Ein anderer Prachtbau Sansovino's ist Palazzo Corner vom Jahre 1532, während er später an der Zecca und den Fabbriche nuove der veränderten Bestimmung entsprechend eine derbere, schlichtere Behandlung wählte.

Mit dem gewaltigen Geist *Michelangelo Buonarroti's* (1475—1564), der in allen drei Künsten Unvergleichliches schuf und auf lange Zeit fast jede schöpferische Kraft dämonisch beherrschte, tritt ein Wendepunkt in die Geschichte der Architektur. Von mächtigem subjectivem Drange getrieben, sprengte er die Gesetze des architektonischen Schaffens, componirte nur im Grossen, auf gewaltige Gesammtwirkung hin und war wenig um die Gestaltung des Einzelnen bekümmert. Zu seinen früheren Bauten gehört die unausgeführt gebliebene Façade für San Lorenzo zu Florenz und die in derselben Kirche 1529 erbaute etwas kleinlich durchgeführte Grabkapelle der Mediceer, die durch seine Sculpturen eine höhere Bedeutung erhält. In Rom rührt von ihm, ausser den bereits erwähnten Arbeiten am Palazzo Farnese, die Anlage des Kapitols mit seinen Gebäuden, von unvergleichlich malerischem Reiz, die wunderliche und unbedeutende, seiner spätesten Zeit angehörende Porta Pia und vor allen Dingen der Ausbau der Kuppel von S. Peter.[1] Jm Jahre 1506 war der Neubau der Kirche in gewaltigen Dimensionen von Bramante begonnen worden. Er sollte in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit grossartiger Kuppel, und nach lombardischer Weise halbrund geschlossnen Quer- und Chorarmen sich erheben. Nach Bramante übernahm Rafael den Bau, für den er die Anlage eines ausgedehnten Langhauses entwarf. Bald darauf kam der Bau in Peruzzi's Hände, der auf den vier Ecken kleinere Kuppeln hinzufügte. Endlich im Jahre 1546 übernahm der 72jährige Michelangelo unentgeltlich »zur Ehre Gottes« die Bauführung, entwarf einen neuen Plan, mit dem er auf die ursprüngliche Bramantische Idee eines griechischen Kreuzes zurückging, und führte in rüstigem Baubetrieb die Chortheile in ihrer äusseren Bekleidung, die gewaltigen vier Hauptpfeiler mit ihren Bögen und darüber den Tambour der Kuppel auf. Für die Kuppel selbst entwarf er ausführliche Pläne und ein grosses Hülfsmodell,

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 87, Fig. 1—7.

nach welchem dann der Riesenbau nach seinem Tode vollendet wurde. Wie er in den Maassen bei 140 Fuss Durchmesser und 405 Fuss Scheitelhöhe über das grosse Florentiner Vorbild Brunellesco's hinausging, so überbot er dasselbe noch weit mehr durch die mustergültige künstlerische Entwicklung und Gliederung. Zunächst gewann er durch die grossen Zwickel

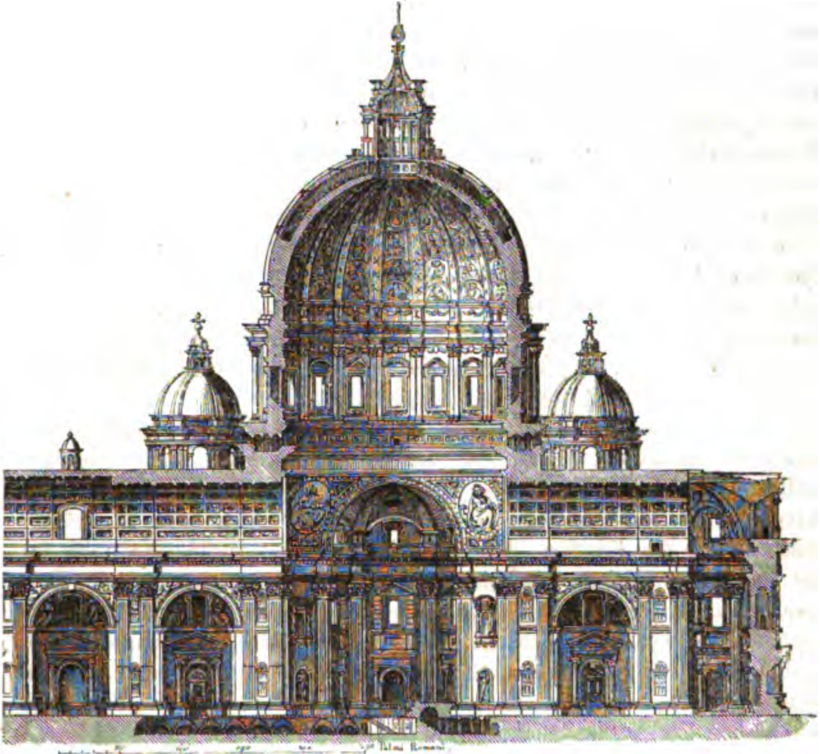


Fig. 275. Durchschnitt der Peterskirche zu Rom.

einen Uebergang aus dem Viereck in den Kreis, dessen vollendet schöne Rundung er an dem hoch emporgeführten Tambour zur schönsten Wirkung brachte. Durch sechzehn Doppelpilaster gab er diesem Theil eine edle Gliederung, und durch eben so viele grosse Fenster eine Fülle von Licht dessen duftige Töne den gewaltigen Bau wunderbar leicht erscheinen lassen. Die Wölbung selbst, ebenfalls klar gegliedert und mit harmonisch wirkenden Mosaiken bedeckt, schwingt sich in schlanker Form empor, die sowohl im Innern wie im Aeussern den Eindruck vollendet leichten, mühe-

losen Schwebens giebt. Nach aussen gliedert ein frei vortretender Säulenkranz den Tambour, über welchem das unvergleichliche Profil der Kuppel mit schöner Schwingung aufsteigt und in der schlanken Laterne seinen krönenden Abschluss findet. Seit 1605 führte *Carlo Maderna* den Bau weiter, vernichtete aber für die Vorderseite die Wirkung der Kuppel durch die bedeutende Verlängerung des Schiffes, womit die innere Ausdehnung der Kirche zwar auf 600 Fuss stieg, die Harmonie der ursprünglichen Idee aber unwiederbringlich zerstört wurde. Seit 1629 führte *Bernini* den Bau, dem er besonders die prachtvolle Vorhalle anfügte, sodann aber 1667 durch die riesigen Doppelcolonnaden, welche den Platz umfassen, der ganzen Anlage den Abschluss gab. Abgesehen von der Verlängerung des Vorderschiffs, wird die innere Wirkung der Kirche durch die barocken Details und die überladene Dekoration nicht wenig beeinträchtigt. Ausserdem können wir das Tonnengewölbe mit dem massenhaften Pfeilerbau technisch nur als einen Rückschritt betrachten. Trotz alledem übt der gewaltige Bau im Innern wegen seiner schönen, weiten Verhältnisse und der edlen Anlage der Haupttheile eine Wirkung aus, die wir zwar nicht eigentlich kirchlich, aber doch in ihrer Weise wahrhaft feierlich und erhaben nennen müssen. Die Façade dagegen ist eine unleidliche, kleinlich disponirte Riesendekoration.

Das Beispiel der Peterskirche war für den ganzen Kirchenbau der folgenden Zeit entscheidend. Das dort befolgte System eines tonnengewölbten Langhauses mit massigem Pfeilerbau und einer Kuppel auf dem Kreuzschiff wurde fast ohne Ausnahme adoptirt. Aber auch in anderer Hinsicht war das Schaffen Michelangelo's noch weit verhängnissvoller für die Entwicklung der Architektur, da durch ihn zum ersten Mal das Beispiel einer Willkür gegeben wurde, die in der Folge den Barockstyl hervorbrachte. Indess waren einige der ausgezeichneten unter seinen jüngern Zeitgenossen ernst und selbständig genug, um sich zwar nicht frei von seinem Einfluss, aber fern von Verirrungen zu erhalten. Eine hohe, strenge Auffassung der Antike ist ihnen gemeinsam, und ihre Bauten haben durchweg eiu würdiges, bedeutendes Gepräge, aber man fühlt ihnen doch eine gewisse Kälte der Reflexion an, die den Charakter der zweiten Hälfte dieser Epoche bezeichnet. Uebereinstimmend damit waren sie denn auch für die Begründung der Theorie ihrer Kunst thätig, und ihre Lehrbücher bildeten lange Zeit den Canon für die Architekten.

Der ältere von diesen Meistern ist *Vignola,* eigentlich *Giacomo Barozzio* (1507—1573), dessen Hauptbauten das Schloss Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesu in Rom sind. Neben ihm war der auch als Maler bekannte Florentiner *Giorgio Vasari* (1512 bis 1574) thätig, als dessen Hauptwerk das Gebäude der Uffizien zu Florenz gilt. Gemeinsam mit Vignola erbaute er auch die prächtige Villa Papst Julius III,

vor der Porta del Popolo zu Rom. Der dritte in der Reihe ist der Vicentiner *Andrea Palladio* (1518 bis 1580), dessen Hauptwerke sich in Vicenza und Venedig finden. In Vicenza baute er ausser einer Anzahl von Palästen die sogenannte Basilica (das Stadthaus) und das Teatro olimpico; in Venedig rührt von ihm der unvollendete Hofbau des Klosters der Carità, der jetzigen Kunstakademie, und die Kirchen del Redentore und S. Giorgio maggiore.

Einer der grössten und originellsten Meister dieser Epoche ist *Galeazzo Alessi* aus Perugia (1500 bis 1572), dessen Wirken hauptsächlich Genua angehört. Hier gestaltete sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, begünstigt durch eine reiche, prachtliebende Aristokratie, ein Palaststyl, welcher wieder durch selbständige Ausbildung eines bisher weniger beachteten Elementes zu neuen grossartigen Wirkungen gelangte. Seine ästhetischen Bedingungen ergaben sich aus der örtlichen Beschaffenheit der Lage. Die Enge der genuesischen Strassen liess die Rücksicht auf die Façadenbildung als eine untergeordnete erscheinen, und in dieser Hinsicht verzichteten die genuesischen Meister auf edlere Formen und Verhältnisse. Die Beschränkung des Raums und das stark ansteigende Terrain gestatteten zumeist eben so wenig bedeutende Hofanlagen, und so verfiel man darauf, eine imposantere Wirkung in der glänzenden Ausbildung des Vestibüls und der Treppe zu suchen. Beide waren bisher zwar würdig, aber mässig angelegt worden, letztere gewöhnlich rechts oder links vom Eingang in einer Ecke des Hofes einfach aufsteigend. In Genua machte man aus dem Vestibül eine weite und hohe Halle, deren Gewölbe oft von freistehenden Säulen getragen wird. Den Aufgang der Treppe verband man damit, legte ihn in die Hauptaxe, liess sie sodann in zwei Armen, die auf einfachen oder gekuppelten Säulen ruhen, hinaufführen und schloss diese imposante Perspektive oft mit einer dekorirten Brunnennische ab. Nach 1550 wurde von *Rocco Pennone* der Palazzo ducale erbaut, dessen Treppe als eins der frühesten Werke dieser Art gilt. Die edelste Ausbildung erhielt dieser Styl durch Galeazzo, der im Palazzo Spinola und noch mehr in dem jetzt verwüsteten Palazzo Sauli vollendete Beispiele grossartiger Raumwirkung hinstellte. Im Kirchenbau verdient seine prächtige S. Maria da Carignano zu Genua schon desswegen vorzügliche Beachtung, weil hier eine schön und consequent durchgeführte Nachbildung von S. Peter, wie Michelangelo ihn entworfen, erhalten ist.

Dritte Periode: Barockstyl.
(1600—1800.)

Hatte das 16. Jahrhundert in seinen künstlerischen Schöpfungen den Charakter edler Ruhe und maassvoller Schönheit bewahrt, so begann das 17. Jahrhundert mit einer Entfesselung der subjektiven Willkür, mit einer

gewaltsamen Uebertreibung der Formen, die den leidenschaftlichen, zügellosen, üppig entarteten Sinn dieser Zeit genugsam bekundet. Was die früheren Epochen hervorgebracht, erschien jetzt nicht mehr genügend. Man verlangte nach gewaltigeren Massen, reicherem Detail, wirksamerer Gliederung und malerischen Effekten. Diese wusste man durch kolossale Anlagen, überraschende perspektivische Kunstgriffe, Vervielfachung der Glieder, namentlich durch Häufung von dekorativen Säulen- und Pilasterstellungen hervorzubringen. Der Palastbau griff jene Grundzüge einer imposanteren Anlage auf, welche die Schule von Genua angegeben hatte, und suchte fortan mehr in riesigen Vestibülen und Treppenhäusern als in edler, mässiger Durchführung sein Heil. Die Höfe wurden vernachlässigt, meistens zu einem nüchternen Pfeilerbau herabgedrückt, dem nur bisweilen durch eine kolossale Loggia eine effektvollere Wirkung zu Theil wird. Eine Ausnahme bilden die prächtigen Säulenhallen im Palazzo Borghese zu Rom, welche im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts von *Martino Lunghi* d. Ä. erbaut wurden; aber auch hier ist durch die Verdoppelung der Säulen ein überwiegend prunkvoller Effekt erstrebt.

Der bedeutendste Meister dieser Epoche ist *Lorenzo Bernini* (1589 bis 1680), der auch als Bildhauer thätig war. Von seinen Bauten an S. Peter, namentlich der imposanten Colonnade, sprachen wir schon. Die ganze Verirrung, den dekorativen Wahnsinn des Barockstyls bewies er an dem kolossalen Bronzetabernakel des Hauptaltars in der Peterskirche. Dagegen zeigen die Scala regia des Vatikans, sowie die gewundene Treppe im Palazzo Barberini sein Talent für grossartige, malerisch wirksame Anlagen.

Sein Nebenbuhler *Francesco Borromini* (1599—1667) suchte durch gewaltsame Verschnörkelung und wilde Uebertreibung seinen Gegner zu überbieten. Bei ihm verschwindet die gerade Linie fast ganz aus der Baukunst, die Grundrisse werden aus einwärts und auswärts geschwungenen Curven zusammengesetzt wie an der Kirche der Sapienza und an S. Agnese auf der Piazza Navona zu Rom, und selbst die Giebel, die Fensterbekrönungen, die Gesimse werden unterbrochen, so dass jede strengere Composition aufhört und alles wie im Taumel durcheinander zu schwanken scheint.

Wo noch ein Anschliessen an ältere Muster stattfindet, wird dagegen noch manches bedeutende, würdigere Werk aufgeführt, wenn auch die Richtung auf prunkvolle, malerische Wirkung nicht zu verkennen ist. So bietet der Pal. Pesaro zu Venedig ein glänzendes Beispiel der Nachwirkung von Sansovino's Bibliothek; so bildet der Palast der Universität zu Genua den dortigen Hallen- und Treppenbau zur denkbar höchsten Grandiosität der Anlage aus.

Im 18. Jahrhundert kam man von der Ueberschwänglichkeit der früheren Zeit zurück und suchte in einfacherer Behandlung, im Wieder-

anknüpfen an Palladio und Vignola eine neue klassische Richtung anzubahnen. Aber obwohl manches tüchtige Werk errichtet wurde, ging doch

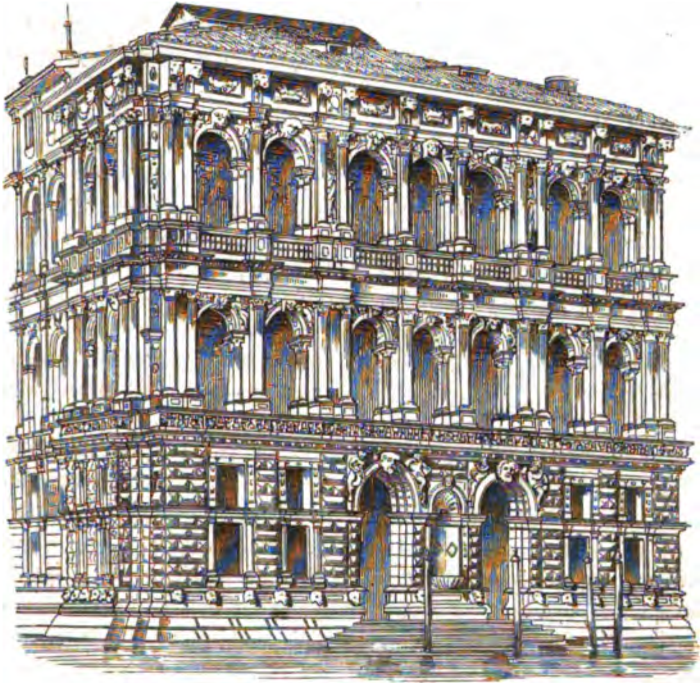


Fig. 276. Pal. Pesaro zu Venedig.

die schöpferische Kraft immer entschiedener auf die Neige, und eine stärkere Nüchternheit und Kälte bestätigt den Mangel eines frischen, lebensfähigen Prinzips.

b. In den übrigen Ländern.[1]

Während in Italien die Renaissance mit siegreicher Gewalt durchgedrungen und fast ausschliesslich zur Herrschaft gelangt war, hielten die übrigen Länder noch lange an den Traditionen der Gothik fest, und bis tief ins 16. Jahrhundert erlebte diese letzte Architekturform des Mittelalters jene späte Nachblüthe, deren theils nüchterne, theils dekorativ überladene Richtung wir bereits kennen gelernt haben. Nun dringt aber durch die vielfachen Wechselbeziehungen zu Italien die Renaissance allmählich ein und erzeugt eine Zeitlang ein wahres Chaos von Formen, da man von

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 87 A, 91 u. 91 A.

der tief eingewurzelten Gothik nicht lassen mochte und in wunderlicher Vermischung ihre Details mit denen der neuen Bauweise zugleich verwendete. Und selbst wo man die antiken Glieder ausschliesslich zu gebrauchen begann, liess man im Aufbau, in der Gesammtfassung, in der Construktion oft noch die gothischen Prinzipien walten. Manches anziehende, aber auch manches wunderliche Werk entsprang diesem seltsamen Gährungsprozess. Erst mit dem 17. Jahrhundert wurde der italienische Styl allgemeiner zur Geltung gebracht, aber nicht mehr in der edlen strengen Weise der goldnen Zeit, sondern in dem theils kalt regelrechten, theils barock überladenen Styl der späteren Epoche. Unter der Herrschaft dieser Prinzipien erlosch denn bald jeder selbständig nationale Hauch in der Architektur des Abendlandes, und sogar bis in die fernen Gebiete des Ostens und des äussersten Westens, bis in die Regionen der anderen Hemisphäre drangen mit der europäischen Civilisation die Bauvorschriften des Vignola, Serlio und Palladio, so dass die neuerstandene römische Architektur noch einmal, und zwar viel umfassender, als bei der ersten römischen Weltherrschaft, ihren Eroberungszug über die ganze civilisirte Erde machte.

In **Frankreich** wurde die Renaissance durch italienische Künstler eingeführt, namentlich durch den von Louis XII. berufenen *Fra Giocondo.* Dennoch reagirte die mittelalterliche Bauweise gegen den neuen Styl, der sich oft mit seinen zierlichen Details einer in Anlage, Construktion und Gliederung noch völlig gothischen Architektur fügen muss. Eins der originellsten Beispiele dieser Stylverschmelzung ist die 1532 begonnene Kirche St. Eustache zu Paris, eins der reichsten und geschmackvollsten der Chor von S. Pierre in Caen. Aber auch im Schlossbau bekunden die hohen Dächer, die zahlreichen Erker und Thürme, der Wald von hohen Giebeln und phantastisch ausgebildeten Schornsteinen die Vorliebe für die malerisch bunte Compositionsweise des Mittelalters, die freilich jetzt zu einer um so monströseren Missform entartete, als die aufgezwungenen Details klassischer Architektur mit diesem Style einen schneidenden Widerspruch bilden. Das Hauptbeispiel dieser bizarren Bauart ist das 1523 durch *Pierre Trinqueau* begonnene Schloss zu Chambord. An kleineren Bauten, wie an dem unfern Tours gelegenen Schloss von Chenonceaux und dem Schloss von Azay-le-rideau entfaltet dieser Mischstyl oft eine überaus anmuthige malerische Wirkung. Etwas strenger in der Composition, dabei im Einzelnen von eleganter Behandlung ist das für Franz I. erbaute Schloss von Blois; originell und von lebendiger Wirkung die sogenannte »maison de François I.,« welche neuerdings nach Paris versetzt worden ist. Hieher gehört auch das Schloss von Fontainebleau.

Indess fand doch im Laufe des Jahrhunderts ein Umschwung zu Gunsten einer ruhigeren Anlage und strengeren Compositionsweise statt; so

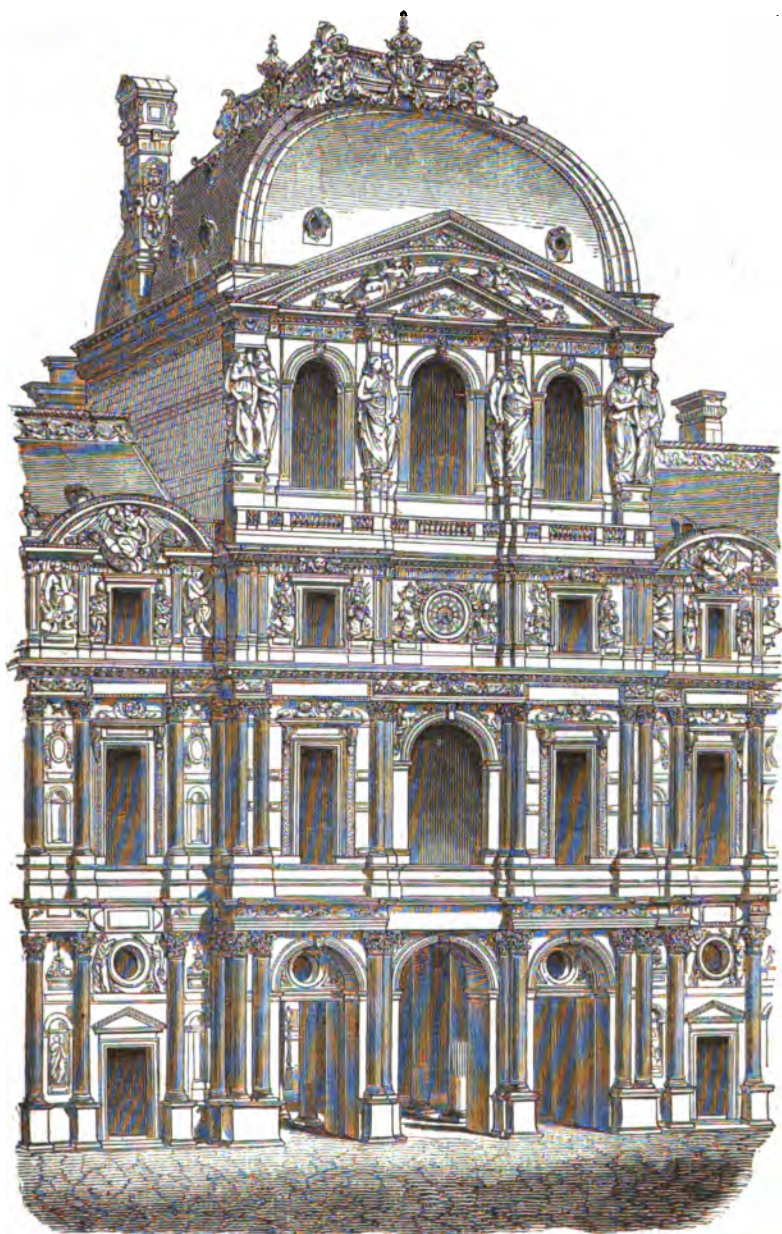


Fig. 277. Der Hof des Louvre zu Paris.

bereits an dem in der Revolution zerstörten Schloss »Madrid«, welches Franz I. im Bois de Boulogne zum Andenken seiner Gefangenschaft errichten liess. Auch hier finden wir einen französischen Baumeister *Pierre Gadier*. Die seit 1541 durch *Pierre Lescot* erbaute Westfaçade des Hofes im Louvre ist das glanzvollste Beispiel der vollendeten, reich entwickelten und edel dekorirten französischen Renaissance. Auch das 1549 begonnene Hôtel de Ville zu Paris ist ein glänzendes Werk dieser Richtung. Nüchterner dagegen und in barocker Entartung, die in den hässlichen Rustikasäulen besonders hervortritt, stellt sich der ältere Theil der von *Philibert Delorme* seit 1564 ausgeführten Tuilerien dar. Dieser Styl greift im Verlaufe der folgenden Jahrhunderte noch entschiedener um sich, und wenn auch einzelne stattliche Werke, wie der Invalidendom und das Pantheon (Ste Geneviève) noch geschaffen werden, so ist im Ganzen die künstlerische Empfindung matt und erschöpft. Nur in der zuletzt hervortretenden Richtung des sogenannten Rococo, der vornehmlich in der zierlich reichen Innendekoration manches Graziöse leistet, ist zwar die individuelle Phantasie bis aufs Aeusserste in Willkür aufgegangen, aber zugleich mit einem unleugbaren Geschick und einer gewissen phantastisch pikanten Laune verbunden.

Weit üppiger gestaltet sich der neue Styl in **Spanien**, wo er ebenfalls gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts zuerst in völlig dekorativer Weise auftaucht. Aber er verbindet sich hier aufs Lebendigste mit den ohnehin schon glänzend reichen Detailformen aller früheren Style der Halbinsel, vorzüglich des maurischen und gothischen. Aus diesen Elementen erblüht hier eine Frührenaissance, die an zauberhaftem Reiz, an siegreicher phantastischer Gewalt, an Intensität des Lebensgefühles, bei aller Willkür und Launenhaftigkeit wahrhaft Staunenswerthes erreicht. Mit Recht nennt man daher diesen Styl den Plateresken oder Goldschmiedsstyl. Namentlich die Höfe der Klöster und Paläste zeigen eine Ausstattung, welche dem Schmuck der Höfe der Alhambra an Reichthum nahe kommt, freilich an Feinheit und Anmuth hinter jenen maurischen Werken zurückbleibt. So ist der Hof im Palast del Infantado zu Guadalaxara ein prunkendes Gemisch von denkbar höchstem Glanz. Die breiten kielförmigen Bögen mit ihren gezackten Säumen ruhen unten auf dorisirenden, oben auf vielfach gewundenen Säulen mit bunt dekorirten Schäften, die obendrein mit gothischen Zwergfialen bekrönt sind. — Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mässigt und mildert sich dieser Styl, indem er zwar den ihm eigenthümlichen Reichthum der Dekoration beibehält, aber im Ganzen sich mehr den Hauptformen der italienischen Renaissance fügen lernt. Als ein prächtiges Beispiel dieser edleren Phantastik nennen wir die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo, welche 1546 vollendet wurde. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Philipp II. gelangt der strengere klassische

Styl zur Geltung, der jedoch hier, gewiss nicht ohne tiefere Begründung, eine düstere Massenhaftigkeit, eine schwerfällige Grandezza annimmt. Als das Hauptwerk dieser Richtung ist das von 1563—84 erbaute Kloster des Eskurial zu nennen.

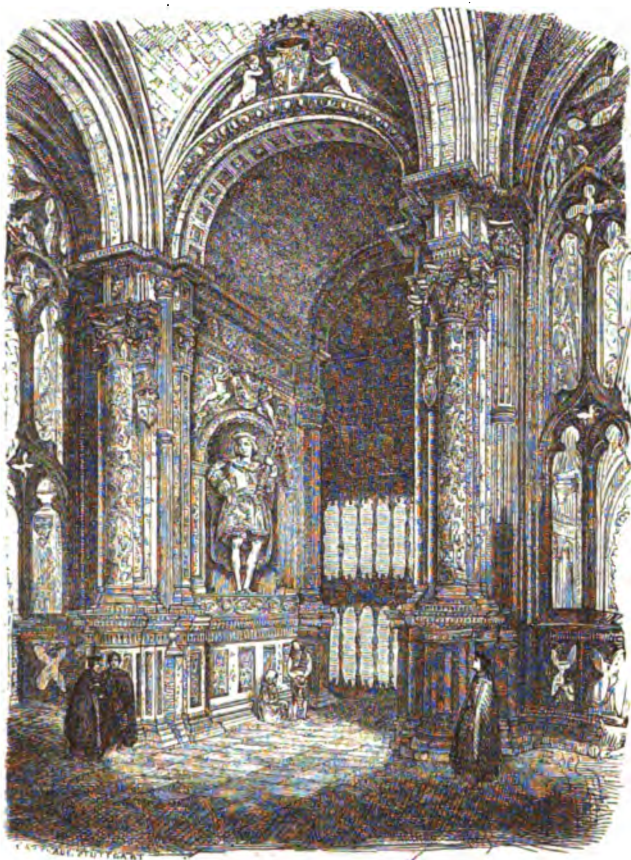


Fig. 278 Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo.

Die **Niederlande** haben anfangs einen zierlichen Dekorationsstyl, in welchem sich gothische Motive mit klassischen oft anmuthig mischen, wie an der 1538 vollendeten Kirche St. Jacques zu Lüttich. Später dringt auch hier die strengere Renaissance ein, wie sie das Rathhaus zu Antwerpen vom Jahr 1560, die neueren Theile des Rathhauses zu Gent (seit 1595), ferner die von *Rubens* erbaute Kirche St. Charles zu Antwerpen vom Jahr 1614, und noch entschiedener, wenngleich etwas nüchtern, das

um die Mitte des 17. Jahrhunderts von *Jacob van Campen* erbaute Rathhaus zu Amsterdam zeigen.

Ganz spät wird **England** für den neuen Styl erobert, da hier die Ueberlieferung der Gothik fast ununterbrochen fortbesteht. Während man in anderen Ländern die zierliche Frührenaissance aufnahm, erlebte der gothische Styl jene überschwänglich reiche Nachblüthe, die in der Kapelle Heinrich's VII. zu Westminster ihr unübertroffenes Prunkstück hervorgebracht hat. Die italienische Renaissance wird zwar schon 1518 durch *Pietro Torrigiano* am Grabmal Heinrich's VII. in Westminster eingeführt, findet aber zunächst nur an ähnlichen kleineren Werken Nachahmung. Um 1544 wird ein andrer italienischer Architekt, *Johann von Padua*, erwähnt, und kurz darauf ist *Girolamo da Trevigi* mit Bauten beschäftigt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildet sich der schwerfällige, aber prunkreiche »Elisabethstyl,« in welchem eine Anzahl bedeutender Paläste ausgeführt ist. Als namhafter Meister dieser Epoche wird *John Thorpe* hervorgehoben. Gegen 1620 bringt dann *Inigo Jones* im Palast von Whitehall und andern Bauten die strengen Regeln Palladio's zur Anwendung, und *Christopher Wren* stellt von 1675—1710 im Neubau der Paulskirche zu London ein grossartiges Beispiel dieser Richtung hin.

Nach **Deutschland**, wo der gothische Styl ebenfalls bis tief ins 16. Jahrhundert seine Herrschaft bewahrte, drang zuerst ganz vereinzelt eine zierliche Frührenaissance, einfach und anmuthig in der edlen Halle des Belvedere auf dem Hradschin zu Prag und in den liebenswürdig heiteren Arkaden des Schlosses zu Offenbach, schmuckvoller und prächtiger am Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg von 1556—59, dem dann in etwas schwereren, breiteren Formen von 1601—1607 der Friedrichsbau sich anschloss. Eins der zierlichsten und reichsten Werke der Renaissance in Deutschland ist das 1544 begonnene Piastenschloss in Brieg, dessen prachtvoller Portalbau 1553 vollendet wurde. Etwas später, vom Jahr 1571, datirt die schlanke, fein ausgebildete Bogenhalle am Rathhaus zu Köln.

In strengerer Classicität tritt die Renaissance am Rathhaus zu Nürnberg, das seit 1616 von *Eucharius Holzschuher* erbaut wurde, auf. Eins der edelsten Werke dieser Richtung ist das seit 1685 von *Nehring* erbaute Zeughaus zu Berlin, eins der grossartigsten das Schloss zu Berlin, soweit *Andreas Schlüter* es von 1699—1706 umgestaltete. In Wien war zu gleicher Zeit *Fischer von Erlach* thätig, der im Palast des Prinzen Eugen und in der Kirche des h. Karl Borromäus Bauten von imposanter Haltung hinstellte. Ihnen schliessen sich mehrere bedeutende Paläste in Prag an.

Die vielen verschwenderischen Fürstenhöfe Deutschlands ahmten besonders im 18. Jahrhundert die Baulust des französischen Hofes nach, und

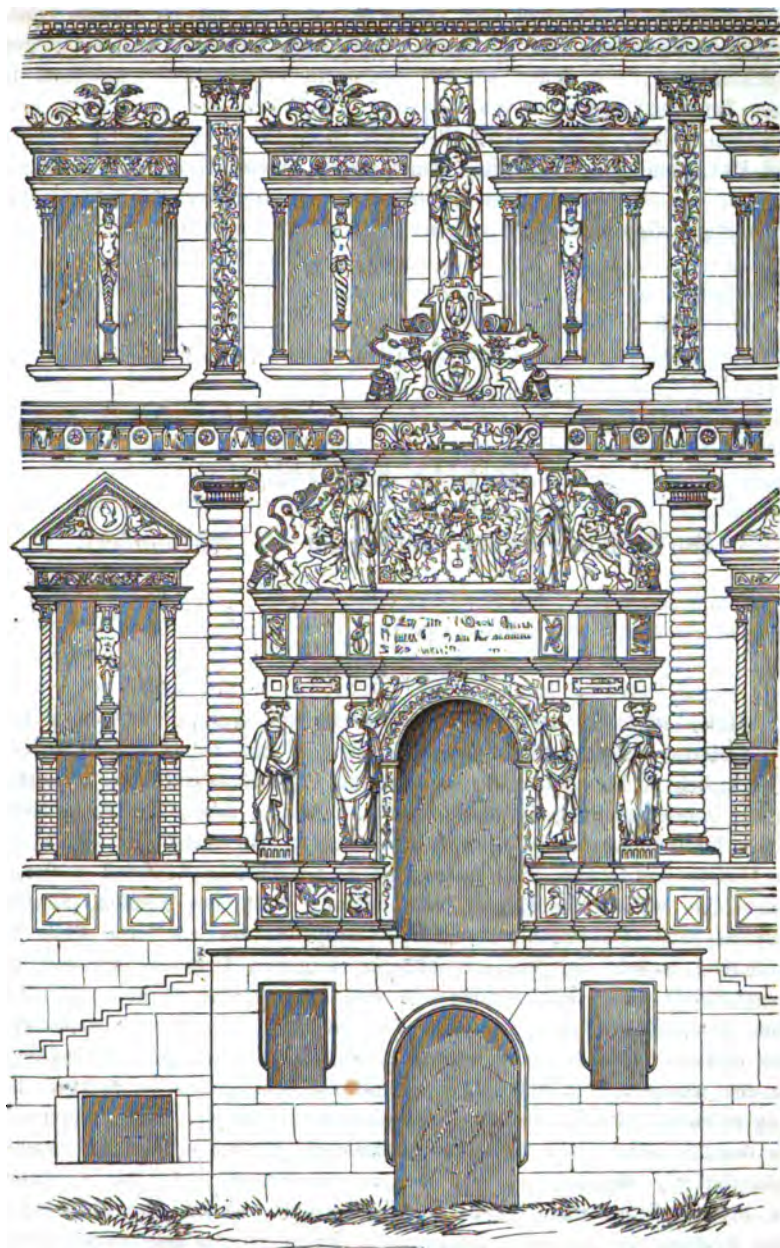


Fig. 279. Portal vom Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg.

kaum Einer war, der nicht sein Versailles haben zu müssen glaubte. Alle damaligen Residenzen sammt ihren Umgebungen wimmeln von derartigen Prachtanlagen, von denen wir die ungemein reichen und zum Theil in ihrer Art ausgezeichneten von Dresden, München und Würzburg hervorheben wollen. Eine ernstere Richtung nahm die Architektur in Berlin und Potsdam unter Friedrich dem Grossen, dessen Bauten, zumeist die von *G. von Knobelsdorf* ausgeführten, eine strengere Behandlung bei grossartiger Gesammtanlage zeigen.

DRITTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert.

---

1. Die Bildnerei. [1]

Hatte schon in der gothischen Epoche die Skulptur in Italien sich ein freieres Terrain erkämpft, so boten sich ihr nun Gelegenheit und Mittel, sich noch ungehemmter zu entfalten. Ihre Hauptaufgaben bestanden in der Ausschmückung der Grabmäler und Altäre, deren Aufbau in ziemlicher Uebereinstimmung triumphbogenartig an die Wand sich lehnt und in Reliefs und freien Statuen mancherlei plastischen Schmuck verlangt. Ausserdem werden die Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserschalen, Sängeremporen und Chorschranken reichlich bildnerisch verziert. Die Fülle der Aufgaben musste der Technik fördernd entgegen kommen, die Art der Gegenstände aber dem malerischen und realistischen Streben der Zeit zum Ausdruck verhelfen. In den Portraitstatuen der Verstorbenen wird das Streben nach vollendet wahrer Auffassung der äussern Erscheinung, in den zahlreichen Reliefs die Richtung auf Schilderung mannichfach bewegter Scenen des Lebens mit Entschiedenheit verfolgt. Wenn gleichwohl im Ganzen selbst diese Zeit des energischen Realismus die italienischen Künstler vor kleinlicher, zersplitternder Ausführung, vor der Verirrung in unwesentliche, kümmerliche Details bewahrt, so ist dies nicht allein dem Studium der Antike, sondern noch viel mehr dem angebornen gross-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 65 u. 66.

artigen Sinn der italienischen Kunst für das Wesentliche und Bedeutende zu verdanken, den schon die früheren Epochen geweckt und gefördert hatten.

a. Die Schulen Toskana's.

Toskana, seit lange der Haupt- und Vorort der italienischen Kunst, ist auch hier an die Spitze der Betrachtung zu stellen. Der erste bedeutende Meister, der den Uebergang aus der früheren in die neue Kunstweise vermittelt, ist *Jacopo della Quercia* mit dem Beinamen *della Fonte*, der 1374—1438 lebte. Seine Hauptwerke sind ein Grabmal in der Sakristei der Kathedrale zu Lucca, ein Altar und zwei Grabmäler in S. Frediano daselbst; ferner die plastischen Verzierungen des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna (seit 1430) und die beträchtlich früher, von 1412 bis 1419, entstandenen Skulpturen des Brunnens auf der Piazza del Campo zu Siena, von deren Trefflichkeit er seinen Beinamen empfing. Man sieht in diesen verschiedenen Arbeiten den Künstler mit einem feinen Gefühl für lebendige Bewegung und scharfe Charakteristik sich immer mehr aus der mittelalterlichen Tradition zu einem selbständigen neuen Styl durcharbeiten.

Bedeutender und wichtiger tritt uns der grosse florentinische Meister *Lorenzo Ghiberti* (1381—1455) entgegen, einer der epochemachenden Bahnbrecher in der Kunstgeschichte und zugleich einer der grössten Plastiker aller Zeiten. Auch ihn sieht man von den Voraussetzungen der älteren Kunst ausgehen, aber schon das früheste von ihm bekannte Werk, ein Bronzerelief der Opferung Isaaks, aus seinem zwanzigsten Lebensjahre (1401) in den Uffizien zu Florenz, welches er in Concurrenz mit andern Künstlern um die Ausführung der Bronzethüren des Baptisteriums schuf, zeigt bei edler, klarer Anordnung eine Feinheit in der Durchbildung der Form, besonders des Nackten, die einer neuen Sinnesweise angehört. Sodann fertigte er von 1403 bis 1424 die Bronzethür für das nördliche Portal des Baptisteriums zu Florenz mit zwanzig Reliefdarstellungen von Scenen des neuen Testaments und den Figuren der vier Kirchenlehrer und Evangelisten. Die Anordnung schliesst sich hier dem Vorgange Andrea Pisano's an der Südthür an, ist noch überwiegend architektonisch, das Relief noch einfach behandelt, wenn auch bereits reicher gruppirt als dort, aber in wenigen Zügen hat der Meister eine Fülle prägnanten Lebens ausgegossen und in einigen Darstellungen geradezu Unübertreffliches geleistet. In derselben Zeit schuf Ghiberti drei Statuen für die äusseren Nischen von Or San Micchele, zuerst (1414) Johannes den Täufer, der noch in strengen Formen eine bedeutende Macht charakteristischen Ausdrucks zeigt; sodann, bis 1422, den Apostel Matthäus und endlich den heiligen Stephanus, eine harmonisch bewegte Jünglingsgestalt, von hoher

Schönheit und Vollendung. Aus etwas späterer Zeit (1427) stammen zwei Bronzereliefs am Taufbecken von S. Giovanni in Siena, die Taufe Christi und Johannes vor Herodes, zumal letzteres von lebendigem Ausdruck und trefflicher Gruppirung.

Sodann folgt von 1424—47 sein berühmtes Hauptwerk: die östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz, die bekanntlich Michelangelo zu

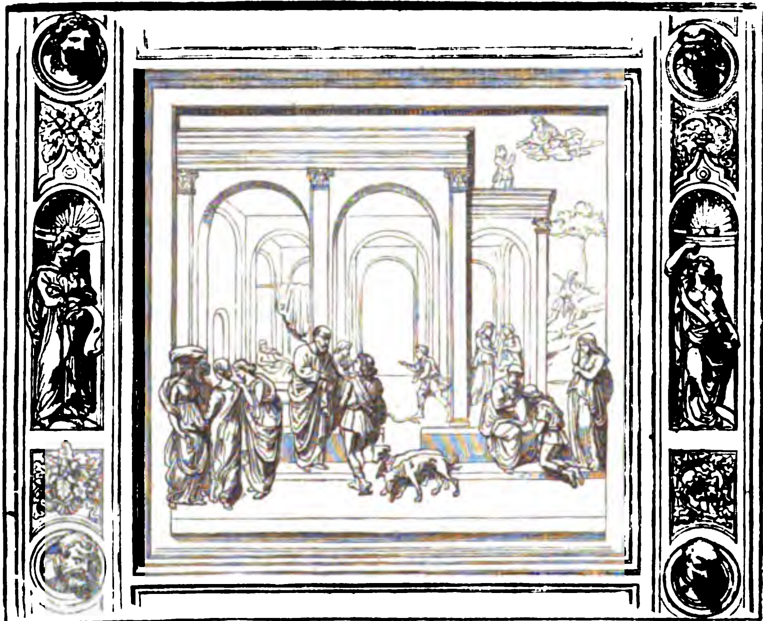


Fig. 280. Von Ghiberti's Hauptthüre des Baptisteriums zu Florenz.

dem Ausspruch begeisterten, dass sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden. In zehn grösseren Feldern sind die Geschichten des alten Bundes dargestellt. Den Anfang macht die Erschaffung der ersten Menschen; dann sehen wir Adam und Eva, aus dem Paradiese vertrieben, sich in harter Arbeit mühen; weiter Noahs Dankopfer nach der Sündfluth, die Verheissung Abrahams und das Opfer auf Moria, Esaus Verzicht auf das Recht der Erstgeburt, Joseph und seine Brüder, Moses vor dem Herrn auf Sinai, den Fall der Mauern Jerichos, die Schlacht wider die Amoriter und die Königin von Saba vor Salomo. In der Behandlung des Reliefs hat der Meister hier vollständig sich ins Malerische verirrt. Die gehäufte, figurenreiche Composition, die ausführliche Schilderung landschaftlicher und architektonischer Gründe mit perspektivisch abgestuften Figurengruppen

ist unzweifelhaft ein Missgriff, der über die Grenzen der Plastik hinausgeht. Trotzdem ist das Ganze so erfüllt von höchstem Adel der Charakteristik, von freiem, edlem Schwunge der Gestalten, von wahrhaft klassischer Durchbildung der Formen, von unübertrefflicher Freiheit und Lebensfrische in Ausdruck und Bewegung, dass es als eins der edelsten und herrlichsten Werke der neuern Kunst seinen Ehrenplatz behaupten wird (Fig. 280).

Endlich arbeitete Ghiberti seit 1439 am bronzenen Sarkophag des heiligen Zenobius im Dom zu Florenz, welcher an drei Seiten mit Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückt ist; in derselben malerischen Behandlung, reich an einzelnen bedeutenden Zügen und schönen Gestalten.

Neben Ghiberti und ohne Zweifel unter dem Einfluss der Werke desselben entwickelte sich ein jüngerer Zeitgenosse, der in seiner Weise kaum minder bedeutend, verwandte Bahnen einschlug: *Luca della Robbia* (1400 bis 1481). Die Hauptthätigkeit dieses liebenswürdigen Künstlers und seiner tüchtigen Schule bestand in Figuren aus gebranntem und glasirtem Thon, meist in weisser Farbe auf lichtblauem Grunde und mit geringen Zusätzen von gelb, grün und violett durchgeführt. Aus seiner früheren Zeit rühren mehrere Werke in Marmor und Bronze, die sich an Reinheit und Adel zu dem Vorzüglichsten dieser Epoche zählen dürfen. Das früheste darunter, um 1445 ausgeführt, ist der schöne Marmorfries von der Orgelbrüstung des Doms, gegenwärtig in zehn Stücken in den Uffizien aufgestellt. Es sind tanzende, singende und musicirende Knaben und Mädchen von verschiedener Altersstufe, voll köstlicher Naivetät nnd kindlicher Anmuth, reich an den schönsten Motiven der Bewegung, dem heitersten Ausdruck unschuldig reiner Fröhlichkeit, die Gestalten zum Theil fast völlig vom Hintergrunde sich lösend, namentlich bei der Darstellung des Reigentanzes. Sodann folgt von 1446 bis 64 die Bronzethür zur Sakristei des Doms zu Florenz, in zehn Feldern die sitzenden Statuen der Madonna, Johannes des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenväter zwischen Engelgestalten enthaltend, die meisten vorzüglich schön und edel im Schwung der Bewegung und in reiner Durchbildung der Gewänder.

Die vorwiegende Bedeutung des trefflichen Künstlers beruht aber auf jenen zahlreichen von ihm und seinen Gehülfen geschaffenen glasirten Terracotten, die in grosser Masse auf Bestellung gearbeitet wurden und fast in allen Kirchen, Sakristeien und Kapellen von Florenz und der Umgegend den anziehendsten Schmuck bilden. Den einfachen Gegenständen und der feinen Empfindung des Meisters ist es zuzuschreiben, dass in diesen Werken der Reliefstyl mit einer Klarheit und Mässigung hervortritt, die von der sonst überwiegend malerischen Behandlung dieser Epoche auffallend abweicht. Die verständige maassvolle Anwendung der Farbe

ist trefflich geeignet, die freundliche Wirkung dieser anspruchslosen Arbeiten zu unterstützen und ihren Werth für den Schmuck der Architektur zu steigern. Unzählig oft wiederholt sich namentlich die Darstellung der Madonna mit dem Kinde, von Engeln umschwebt und von Heiligen umgeben, aber wahrhaft unerschöpflich ist der Meister — ein Rafael in seiner Art — an immer neuen Wendungen und Modifikationen, die stets



Fig. 281. Madonna von Luca della Robbia.

mit gleicher Anmuth dasselbe Thema holdseliger, beglückter Mutterliebe variiren. Ueberaus zahlreich finden sich diese Arbeiten in den Kirchen Toskanas und besonders in Florenz verbreitet, bisweilen an Thürlünetten, wie die Verkündigung am Portal der Kirche der Innocenti, die Lünetten der Sakristeithüren im Dom, welche die Himmelfahrt und die Auferstehung darstellen, diese jedoch minder glücklich als andre. Sodann ganze Altäre und Tabernakel, wie der Altar der Dreieinigkeit im Dom von Arezzo, in Santi Apostoli zu Florenz der reizende Altar im linken Seitenschiff, eins der schönsten, reichsten und anmuthvollsten Werke. Endlich gehören auch hieher die naiv lieblichen Medaillons mit Wickelkindern an der Vorhalle des Gebäudes der Innocenti und die Friese am Hospital zu Pistoja, eins der spätern, aber noch vortrefflichen Werke der Schule.

Zu schroffer Einseitigkeit wird das Streben der Zeit in einem dritten florentiner Künstler gesteigert, der durch seinen energischen Naturalismus

einen überwiegenden Einfluss auf die Mitstrebenden und Nachfolgenden gewann. *Donatello*, eigentlich *Donato di Betto Bardi* (1386 bis 1468) schliesst mehr als irgend ein anderer Künstler der Zeit sich einer Naturauffassung von herber Strenge an, welche sowohl gegen die Traditionen der früheren Epoche, wie gegen den Formenadel der Antike einen scharfen Contrast bildet. Zwar fehlt es ihm nicht an Studien nach der Antike, wie das namentlich seine früheren Werke bezeugen, aber sehr bald verschwinden solche Spuren, um dem rücksichtslosesten Ringen nach scharfer Charakteristik zu weichen. Die Schönheit ist ihm daneben gleichgültig und hat sich nur in seltenen Fällen gleichsam zufällig eingeschlichen. Dabei kommt ihm ein rasches, energisches Schaffen zu Hülfe, so dass eine grosse Menge von Werken von ihm vorhanden sind. Unter die wichtigsten von seinen früheren Arbeiten gehören die Marmorreliefs, die er für die Orgelbrüstung des Domes von Florenz ausführte, jetzt in den Uffizien befindlich. Gleich den ähnlichen des Luca della Robbia führen sie eine Schaar tanzender Kinder vor, die ebenfalls von Frische der Auffassung zeugen, ohne jedoch die glücklichen Verhältnisse und die feine Anmuth jener zu erreichen. Am weitesten ging er in seiner herben, naturalistischen Auffassung in grösseren Einzelstatuen, deren sich mehrere in Florenz finden. Männliche, energische, jugendliche Gestalten gelingen ihm am besten; der bronzene David in den Uffizien ist zwar nicht frei von herber Uebertreibung, der marmorne Johannes der Täufer fast skelettartig abschreckend, der bronzéne im Dom zu Siena etwas besser, aber ebenfalls sehr krass. Dagegen sind die beiden Bronzestatuen des Markus und Petrus am Aeusseren von Or San Micchele tüchtig und würdevoll behandelt, vor allen aber zeichnet sich ebendaselbst in einer andern Nische der heilige Georg durch kühne und freie jugendlich elastische Haltung aus. Höchst ungeschickt und selbst widerwärtig ist die heilige Magdalena im Baptisterium, und geradezu monströs die bronzene Judith, die den Holofernes besiegt hat, in der Loggia de' Lanzi.

Wie Donatello berufen war, seiner Kunst gewaltsam neue Wege zu bahnen, bezeugt vornehmlich die eherne Reiterstatue des Francesco Gattamelata zu Padua, die erste bedeutende Reiterstatue der neueren Kunst, charakteristisch bis zum Uebermaass, aber voll Leben und Kraft.

In seinen Reliefcompositionen huldigt Donatello, nach dem Vorgange antiker Sarkophage und übereinstimmend mit seiner Zeitrichtung, einer überfüllten malerischen Anordnung. In S. Antonio zu Padua ist der Hauptaltar sowie der Altar in der Kapelle des heiligen Sakraments theils mit singenden Engeln von kindlicher Naivetät und liebenswürdigem Ausdruck, theils mit Wundergeschichten des Heiligen geschmückt, die in einem malerischen, aber höchst ausdrucksvollen Styl behandelt sind. Eins seiner letzten Werke sind die Bronzereliefs der beiden Kanzeln in S. Lorenzo zu

Florenz, die Passionsgeschichten darstellend, in ungemein lebendiger, selbst wild bewegter Auffassung, aber in der Schilderung der verschiedenen Affekte überaus mächtig und ergreifend, besonders an der Kanzel der linken Seite, deren Ausführung vermuthlich ganz ihm selbst angehört. Ganz vortrefflich sind die Bronzewerke, mit welchen er in früherer Epoche die alte Sakristei bei derselben Kirche geschmückt hat, Arbeiten von einer ihm sonst selten eigenen Mässigung und Würde des Styls, wie sie denn auch vortrefflich mit der Architektur Brunellesco's harmoniren.



Fig. 282. Relief aus S. Antonio zu Padua von Donatello.

Zu den wenigen älteren Meistern, welche dem gewaltsamen Naturalismus Donatello's ein Gegengewicht hielten, gehört namentlich auch *Brunellesco* selbst, der sich mit Ghiberti an jener Concurrenz für die Bronzethüren des Baptisteriums betheiligte und dafür ein Relief arbeitete, welches neben dem Ghiberti's in den Uffizien aufbewahrt wird. Es zeigt eine lebendige, klare Anordnung und ein tüchtiges Naturstudium. Sodann rührt von ihm ein grosses hölzernes Kruzifix von edlem, würdevollem Styl, das auf dem Altar in einer Seitenkapelle von Sta. Maria novella aufgestellt ist.

Die jüngeren Zeitgenossen schlossen sich überwiegend dem Vorgange Donatello's an. Dahin gehört *Antonio Pollajuolo,* bis zur Manier hart und scharf in seinen Arbeiten, aber tüchtig in der Erzbildnerei, wie die Grabmonumente von Innocenz VIII. und von Sixtus IV. in S. Peter zu Rom beweisen; dahin *Antonio Filarete,* der die nicht eben bedeutenden Bronzethüren am Hauptportal von St. Peter arbeitete; dahin *Antonio Rosellini,* von dem ausgezeichnete Marmorgrabmäler in S. Miniato zu Florenz und in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel vorhanden sind. Besonders aber *Andrea Verocchio* (1432 bis 88), der die Richtung Donatello's durch gewissenhaftes, gediegenes Naturstudium weiter ausbildete und schon als Lehrer Lionardo's einen wichtigen Einfluss auf die Ent-

wicklung der itatienischen Kunst gewann. Ein tüchtiges, trefflich durchgeführtes Werk von ihm ist die Bronzegruppe von Christus, der dem zweifelnden Thomas seine Wunden zeigt, in einer Nische an Or San Micchele; besonders bedeutend, voll energischen Charakters, kühnen Lebens die Reiterstatue des Generals Bartolommeo Colleoni vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig.



Fig. 283. Relief von Benedetto da Majano.

Einer der bedeutendsten und dabei liebenswürdigsten Künstler der Zeit ist *Benedetto da Majano* (1442 bis 98). Die schöne Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz wurde von ihm mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Franziscus versehen, die zu den frischesten, anziehendsten Werken des Jahrhunderts gehören. Schon die Anordnung, die Eintheilung des Ganzen, die Ornamentik zeugt von reiner Naivetät und Fülle

der Phantasie. Die kleinen allegorischen Frauengestalten in zierlichen Nischen sind voll Anmuth und Zartheit. Darüber sieht man auf fünf Feldern der Brüstung die trefflich ausgeführten Reliefscenen, klar angeordnet und in freiem, edlem Fluss durchgeführt, ohne Ueberhäufung und doch auf landschaftlichem und architektonischem Hintergrunde naiv malerisch gruppirt. Ein anderes Werk desselben Meisters ist das edle Grabmal des Filippo Strozzi in Sta. Maria novella zu Florenz. Auch *Matteo Civitali* (1435 bis 1501) ist ein bedeutender Meister dieser Zeit, dessen schöne, edel durchgebildete Werke hauptsächlich im Dom seiner Vaterstadt Lucca sich finden. Sein letztes Werk (seit 1492) sind sechs alttestamentliche Marmorstatuen in der Johanneskapelle des Doms zu Genua.

Wahrhaft unerschöpflich ist diese künstlerisch bewegte Zeit an marmornen Grabdenkmalen, die nicht blos in den Kirchen Toskana's, sondern auch in andern Gegenden Italiens angetroffen werden. Ueberaus reich ist namentlich Rom an Werken dieser Art. Fast jede Kirche hat dort von den reichen, zierlich ausgeführten und oft künstlerisch bedeutenden Arbeiten der florentiner Schule einige Beispiele aufzuweisen. Vor allen bildet S. Maria del Popolo ein ganzes Museum solcher Arbeiten. Bedeutenden Antheil scheint *Mino da Fiesole* sammt seinen Schülern und Genossen an der Ausführung dieser Grabmäler zu haben.

b. Die Schulen Ober- und Unteritaliens.

Die toskanische Bildnerkunst war in dieser Epoche so reich an Schöpfungskraft und an bedeutenden Talenten, sie kam so vollkommen dem Sinn der Zeit entgegen, dass ihre Künstler durch ganz Italien überallhin berufen wurden und einen grossen Theil der monumentalen Aufgaben dieser Epoche zu lösen hatten. Neben ihnen finden wir aber namentlich in Oberitalien manche einheimische Meister thätig, die zum Theil wohl durch die Florentiner, manchmal aber auch durch eigenes, selbständiges Streben in der allgemeinen Zeitrichtung den neuen Styl sich angeeignet haben. Vorzüglich bot die prachtliebende Aristokratie Venedigs den Bildhauern eine Menge von Aufgaben dar, die hauptsächlich sich auf Grabdenkmale beziehen. Die Kirchen Venedigs, vor Allem S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, sind fast überfüllt mit diesen reichen und edlen Marmorwerken, und da solche Arbeiten eine Anzahl verschiedener Kräfte zur Ausführung erfordern, so sind sie im Allgemeinen nur selten auf eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen. Doch wird uns eine Reihe von Namen genannt, in denen ganze Familien von Bildhauern sich als eng verbundene, durch die Tradition der gemeinsamen Werkstatt nicht minder als durch Blutsbande verwandte kennzeichnen.

Den Anfang der neuen Bewegung macht *Bartolommeo Buono*, der

in seinen Hauptwerken allmählich vom idealen Styl des Mittelalters zu dem realistischen des 15. Jahrhunderts übergeht. In der Portallünette der Kirche der Abbazia, einer von vielen kleinen Mönchsgestalten verehrten Madonna della misericordia, herrscht noch die süsse Anmuth und Andacht der früheren Zeit. Dagegen zeigt die Portallünette der Scuola di S. Marco bereits den Umschwung, der dann in dem plastischen Schmuck der Porta della carta des Dogenpalastes vom Jahr 1443 vollendet wird und voll Leben und Schönheit uns entgegentritt.

Sodann schliesst sich seit 1450 die Thätigkeit der schon bezeichneten Werkstätten an, deren umfangreiche und prächtige Arbeiten den Beweis von der Kraft und Fülle schöpferischer Begabung ablegen, mit welcher auch hier der neue, dem unmittelbaren Erfassen des Lebens zugethane Styl aufgenommen wurde. Es ist hier nicht möglich, die übergrosse Anzahl von Monumenten auch nur entfernt anzuführen; selbst über die Thätigkeit der einzelnen Meister lässt sich nur Weniges mit Gewissheit feststellen.[1] Gemeinsam ist jedoch diesen Werken ein hoher Reiz gemüthlicher Innigkeit und zarter Anmuth, der oft noch wie ein Nachhall des verklingenden Mittelalters in diese neue Zeit hineinfällt. Dagegen kommt die Durchbildung des Körperlichen an Schärfe und Gründlichkeit den Florentiner Arbeiten nicht gleich, wie denn auch kein solcher Reichthum an Motiven der Bewegung anzutreffen ist.

Antonio Rizzo oder *Bregno* gehört zu den ersten, welche in der von Bartolommeo gebrochenen Bahn weiter fortgehen, wie sich aus den beiden Dogengräbern im Chor von S. Maria de' Frari erkennen lässt. Bedeutender erscheint jedoch der jüngere, im Anfang des 16. Jahrhunderts thätige Meister *Lorenzo Bregno*, auf welchen ebenfalls mehrere Monumente zurückgeführt werden. — Sodann beherrscht die Künstlerfamilie der Lombardi, wie in der Architektur so auch in der Skulptur die Kunst von Venedig. *Pietro Lombardo*, den wir schon als Baumeister kennen lernten, steht mit seinen Söhnen *Tullio* und *Antonio* an der Spitze. Eine überaus grosse Anzahl von Denkmälern wird diesen gemeinsam arbeitenden Künstlern zugeschrieben, ohne dass man den Antheil der Einzelnen genauer festzustellen vermöchte. Ihre Hauptwerke sind das Grab des Dogen Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, mehrere Reliefs an der Façade der Scuola di S. Marco, und sodann von dem bedeutenderen Tullio ein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo, welches die Krönung der Maria in der ungewöhnlichen Anordnung darstellt, dass Maria vor Christus kniet, der umgeben von den Aposteln ihr die Krone aufsetzt. Der Ausdruck ist voll Anmuth

[1] Sorgfältige und gewissenhafte Untersuchungen gibt die Gesch. der Baukunst und Bildhauerei Venedigs, von *O. Mothes* (Leipzig 1859), ein für das Studium der venezianischen Kunst unentbehrliches Hülfsmittel.

und Innigkeit, die Behandlung stark antikisirend, besonders in den trefflich gefalteten Gewändern, während die Köpfe sammt dem Haar etwas starr und hart durchgeführt sind.

Zu den späteren, sicher datirten Arbeiten der beiden Söhne gehören mehrere Reliefs der prachtvollen Kapelle S. Antonio in der gleichnamigen Kirche zu Padua, die allerdings schon stark ins folgende Jahrhundert gehören, aber des Zusammenhangs wegen hier zu nennen sind. Hier stammt das neunte Relief, wo der Heilige ein kleines Kind durch ein

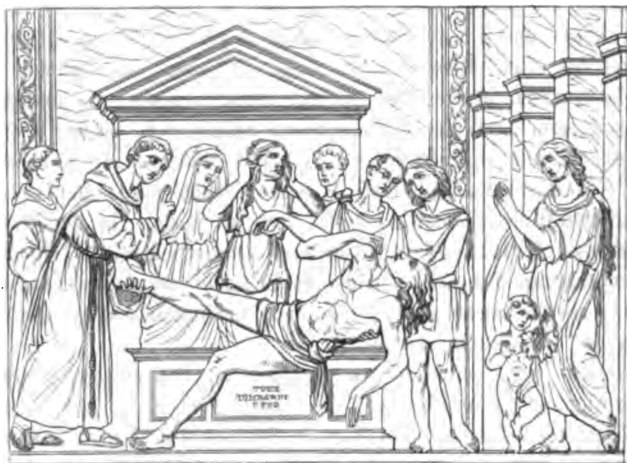


Fig. 284. Relief von Tullio Lombardo.

Wunder zum Reden bringt, damit es Zeugniss von der Unschuld seiner Mutter ablege, von *Antonio*, der darin sich als der einfachste und klarste dieser Schüler sowohl in Anordnung als Reliefbehandlung zeigt, und am meisten der Antike nachgeht. Das sechste, wo der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein entdeckt, ist mit dem Namen des *Tullio* und der Jahreszahl 1525 bezeichnet. Demselben Meister gehört das siebente, wo der Heilige den Beinbruch eines jungen Mannes heilt (Fig. 284); beide Arbeiten in einer gewissen herben, scharfen, eckigen Manier, besonders die ersten, dabei jedoch von lebendiger und klarer Anordnung.

Zu reiner, hoher Anmuth entwickelt sich dieser venetianische Styl bei *Alessandro Leopardo*, der gleichfalls an der Spitze einer grossen Werkstatt eine Menge bedeutender Werke schuf. Das schönste unter den Grabmälern Venedigs, das des Dogen Andrea Vendramin vom Jahr 1479 im Chor von S. Giovanni e Paolo, wird ihm zugeschrieben. Es ist überaus

grossartig mit einem freien Blick für die Gesammtwirkung componirt, mit sehr vielen Figuren in einem einfachen antikisirenden Styl geschmückt, nur der zierliche Faltenwurf zeigt die den Venetianern eigene Trockenheit, die jedoch durch die holdselige Anmuth mancher Köpfe aufgewogen wird. Sodann arbeitete Leopardo im Verein mit den Lombardi die überaus prachtvolle Ausstattung der Capelle des Cardinals Zeno in San Marco, wo vorzüglich die edle Madonna della Scarpa auf ihn zurückweist. Endlich rühren von ihm die drei bronzenen Flaggenhalter auf dem Marcusplatz, deren Bildwerke denselben an der Antike genährten, feinen plastischen Sinn bekunden.

In der Lombardei wurde die überreich mit Skulpturen ausgestattete Façade der Certosa bei Pavia ein Tummelplatz für eine Menge von Künstlern, deren Thätigkeit bis tief ins 16. Jahrhundert dauert. Das Einzelne ist hier noch schwerer zu sondern; im Allgemeinen aber herrscht eine liebenswürdige, anmuthig weiche Ausdrucksweise vor. Aehnlich am Dom von Como und an anderen Kirchen dieses Gebiets.

Neben allen diesen Werken, die noch eine direkte Beziehung zur Architektur haben oder doch einen architektonischen Rahmen verlangen, tritt nun, durch den Modeneser *Guido Mazzoni* ausgebildet, eine andere Richtung auf, welche die Skulptur völlig aus diesem Verbande löst und mit frei componirten Gruppen bemalter Thonfiguren eine entschieden dramatische Wirkung bezweckt. Mit unleugbarer Kraft begabt, geht dieser Künstler aber so weit im leidenschaftlichen Pathos und im rücksichtslosen Naturalismus, dass er neben wirklich Ergreifendem geradezu Fratzenhaftes, Widerwärtiges gibt. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena die Madonna mit dem Leichnam Christi, der von den Seinen betrauert wird. Aehnlich ist derselbe Gegenstand von ihm in der heil. Grabkapelle der Kirche Monte Oliveto zu Neapel behandelt.

Endlich ist der Theilnahme zu gedenken, die Unteritalien, vornehmlich Neapel, der neuen Bewegung zuwandte. Waren es auch hier wie in Rom meist florentiner Künstler, welche die Renaissance auch in der Skulptur zur Herrschaft brachten, so fehlt es doch nicht ganz an einheimischen Talenten. Unter diesen bezeichnet in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts *Andrea Ciccione* in liebenswürdiger Weise den Uebergang aus der alten in die neue Zeit. In S. Giovanni a Carbonara zu Neapel ist das hinter dem Hochaltar befindliche Grabmal des Königs Ladislaus sein Werk, in der Composition überwiegend gothisch, als Ganzes sehr bedeutend wirkend und edel durchgeführt. Das Figürliche aber zeigt das Hervorbrechen des realistisch antikisirenden Styles: die Gestalten der Tugenden in schöner Gewandung und anmuthigem Ausdruck, die sitzenden Figuren der königlichen Familie und auf der Spitze das Reiterbild des Verstorbenen, würdig und streng, wenngleich etwas leer im Streben nach Portraitwahrheit. Am

Ende des Jahrhunderts stehen die Skulpturen, welche die reich ausgebildete Krypta des Doms schmücken, inschriftlich 1504 beendet und von *Tommaso Malvito* aus Como, also einem Lombarden gefertigt. Es sind die Madonna, Engel und Heilige in etwas hartem, unerfreulich realistischem Styl allesammt eigenthümlicher Weise in Medaillons an der Decke angebracht. Ein wunderliches Werk ist die gleichzeitige, an einem Betpult knieende Marmorstatue des Cardinals Olivier Caraffa, tüchtig und lebenswahr, aber trocken naturalistisch.

2. Die Malerei.

Wie der Sinn der neuen Zeit dem Malerischen zugeneigt war, konnten wir schon am Vorwalten dieser Richtung in der Skulptur erkennen. Um so lebendiger bethätigte er sich in der Malerei als derjenigen Kunst, die dem Streben nach Darstellung der Wahrheit und Mannichfaltigkeit des äusserlich und innerlich bewegten Lebens ungleich mehr genügte. Was aber gerade der italienischen Malerei dieser Epoche ihren entscheidenden Vorzug gewährt, ist das fortwährende Bedürfniss nach Ausführung grosser Fresken, das einen freien monumentalen Styl zur lebendigen Entwicklung gelangen liess und durch das Componiren im Ganzen und Grossen die Maler vor der Klippe der nordischen Kunst dieser Zeit, dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche bewahrte. Was aber ferner der Malerei den Vorzug einer ungleich freieren Stellung gewann, war der Umstand, dass sie weniger als die Plastik von der Nachahmung antiker Kunst berührt wurde, dass die frische unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel ward, dessen Erreichung den verschiedenen künstlerischen Individuen je nach ihrer besondern Begabung in mannichfaltiger Weise möglich war. Aus diesem Grunde erklärt sich die Vielseitigkeit der Malerei dieser Epoche, die auch darin der Plastik weit überlegen ist.

a. Die toskanische Schule.[1]

Gleich der vorigen Epoche zeigt auch die jetzige die Schule von Toskana als die erste an Reichthum und nachhaltiger Kraft des künstlerischen Schaffens. Wie schon Giotto und Orcagna, wenngleich mit den mehr andeutenden symbolischen Mitteln ihrer Zeit, die Richtung der florentinischen Kunst auf Schilderung lebendigen Handelns festgestellt hatten, so nahmen die Meister der jetzigen Epoche im Sinn ihrer Zeit jene Aufgaben wieder auf. Aber wenn sie die heiligen Geschichten erzählen, so ist ihnen nicht mehr der Vorgang selbst die Hauptsache, sondern er dient ihnen gleichsam zum Vorwand für die lebensvolle Auffassung und Darstellung der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 67, 67 A u. 68.

Wirklichkeit. Desshalb stellen sie die heiligen Gestalten in reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre eigenen Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu theilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge. Während dadurch der spezifisch religiöse Inhalt ihrer Bilder allerdings entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum ersten Mal das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht und durch den der florentinischen Schule angebornen grossen Sinn so sehr verklärt und erhöht, dass diese Gestalten trotz ihrer zeitlich bedingten Erscheinung einen ewigen Werth im Reiche des Schönen erlangen.

Nach einigen Uebergangsbestrebungen, welche durch die Meister *Paolo Uccello* (Fresken im Klosterhof von Sta. Maria novella und merkwürdig kühnes Schlachtbild in der Nationalgalerie zu London, eine der frühesten profangeschichtlichen Darstellungen) und noch entschiedener *Masolino da Panicale* (Wandgemälde in der Kapelle Brancacci in Sta. Maria del Carmine und zu Castiglione in der Lombardei) vertreten sind, tritt *Masaccio* (1402 bis 1443), Masolino's bedeutender Schüler, als entscheidender Bahnbrecher der neuen Kunstweise auf. In den Fresken einer Kapelle in San Clemente zu Rom mit den Geschichten der heil. Katharina und des heil. Clemens spricht sich noch ein Schwanken zwischen der ältern und neuern Zeit aus. Sein Hauptwerk sind aber die Fresken, welche er zur Vollendung des von seinem Lehrer begonnenen Cyklus in Sta. Maria del Carmine zu Florenz ausführte. Von Masolino sind die Predigt Petri und, an der rechten Seite, die Heilung des Krüppels und die Genesung der Petronilla. Masaccio malte die Vertreibung aus dem Paradiese, wohl die frühesten nackten Aktfiguren italienischer Kunst; ferner Petrus taufend (Fig. 285) und im Gefängniss; Petrus und Johannes Krüppel heilend und Almosen spendend. Seine beiden grossen Hauptbilder sind aber an der linken Wand; oben Christus, der Petrus befiehlt die Münze aus dem Rachen des Fisches zu nehmen, ein Bild von gebieterischer Hoheit und Gewalt; unten Petrus auf der Kathedra und die Erweckung des Königssohnes, letzteres zum Theil von Filippino Lippi vollendet. Die Gestalten sind überall voll lebendigsten Daseins, scharf modellirt und grossartig behandelt, die Farbe ernst und kräftig, die Gewandung von meisterhaft freiem und kühnem Wurf, der ganze Geist der Darstellungen gesättigt von mächtigem historischem Leben. (Das Uebrige ist von *Filippino Lippi.*)

Das Beispiel dieser kühnen, gewaltigen Darstellungsweise riss die Zeitgenossen zur Bewunderung und Nacheiferung hin. Einer der ersten unter ihnen ist *Fra Filippo Lippi* (c. 1412 bis 1469). Wie die persönlichen Erlebnisse dieses leidenschaftlichen Künstlers, der von ungebändigter Empfindung hingerissen, die Fesseln klösterlicher Zucht sprengte, so zeigen auch seine künstlerischen Werke eine verwandte Kühnheit in der unmittel-

baren Auffassung des Lebens. Er führt die heiligen Gestalten und Ereignisse ganz auf den Boden weltlicher Existenz, er greift aber auch oft so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben sinnlich frischer, keck naiver Wirklichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen, heiteren Glanze, der das ganze Dasein seiner Gestalten umfliesst. Unter

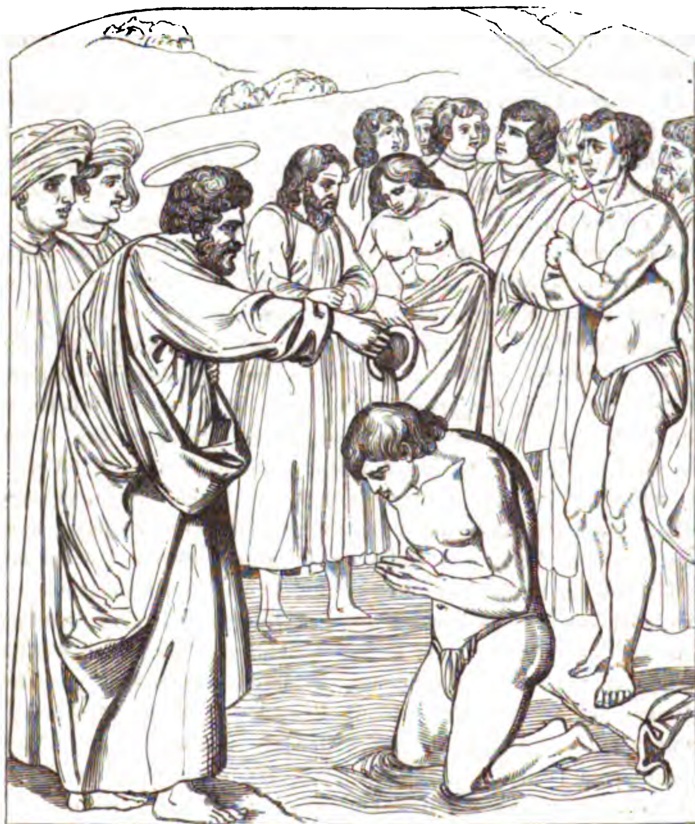


Fig. 285. Von Masaccio's Fresken in S. Maria del Carmine. Florenz.

seinen Monumentalwerken sind die Wandgemälde im Chore des Domes von Prato die wichtigsten (Fig. 286). An der rechten Wand sind es die Geschichten Johannes des Täufers, an der linken die des heiligen Stephanus, voll Ausdruck und Leben, wunderschön das Gastmahl mit der tanzenden Herodias, feine kluge, etwas wehmüthige Köpfe, schöne Männergestalten in grossartig stylisirter Gewandung, alles in warmer milder

Klarheit der Farbe. Sodann auf der andern Seite die Steinigung des Stephanus, ergreifend wahr, bei dem getödtet daliegenden Heiligen die herrlichsten klagenden Gestalten und prächtige Portraitfiguren voll Würde und einfacher Strenge. Aus viel späterer Zeit sind die Fresken in der Apsis des Chors vom Dom zu Spoleto, mit der lebendig und anziehend componirten Krönung der Maria und drei andern Scenen aus ihrem Leben.



Fig. 286. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Filippo Lippi.

Seine Tafelgemälde sind oft von bezaubernder Süsse und Innigkeit, die Madonnen mütterlich sorgsam, das Christkind zum ersten Mal von holdseligster und doch durchaus real durchgebildeter Erscheinung. Die Galerien zu Florenz, besonders die der Akademie, bewahren zahlreiche Werke dieser Art; das Museum zu Berlin besitzt ebenfalls einige liebenswürdige Tafeln; vorzüglich anmuthig sind aber zwei Bilder in der Nationalgalerie zu London, ursprünglich für Cosmo de' Medici gemalt. Das eine enthält

Johannes den Täufer mit sechs andern Heiligen, das andere eine Verkündigung von zarter Holdseligkeit.

Unter den Schülern Fra Filippo's ist *Sandro Botticelli* (*Alessandro Filipepi,* 1447 bis 1515) der ausgezeichnetste. Er erweiterte den Darstellungskreis, indem er die antike Mythe und die Allegorie mehrfach in seinen Bildern behandelte. So in einem liebenswürdig naiven Gemälde der Venus, die auf einer Muschel über das Meer dahinschwebt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Noch merkwürdiger ist in derselben Sammlung das allegorische Bild der Verleumdung, worin auch die Vorliebe Sandro's für hastige Bewegung und flatternde Gewänder hervortritt. In seinen religiösen Tafelbildern, die man ebendort und in vielen anderen Galerieen findet, herrscht eine freundliche, innige Empfindung, die aber durch stetes Wiederkehren desselben leicht zu erkennenden Gesichtstypus etwas eintönig wird. Endlich hatte Sandro Theil an den Fresken, mit welchen Sixtus IV. die nach ihm genannte Sixtinische Kapelle im Vatican ausschmücken liess. Von ihm sind drei grosse Bilder, von denen besonders die Vertilgung der Rotte Korah eine Composition voll dramatischen Lebens zeigt. Schöne landschaftliche Gründe, eine Menge prächtiger Motive der Bewegung und ausdrucksvoller Gestalten zeichnen diese Bilder aus.

Ein bedeutender Meister war sodann der Sohn des Fra Filippo und Schüler des Sandro, *Filippino Lippi* (1460 bis 1505). Zu seinen früheren Werken gehört die Vollendung der Fresken in der Cap. Brancacci in S. M. del Carmine zu Florenz (Fig. 287), wo er die Auferweckung des Königssohns, Petrus und Paulus vor dem Richter und Petri Befreiung malte, Werke von Würde und Kraft, voll dramatischen Lebens. Seiner spätern Zeit gehören die Fresken der Capella Strozzi in S. Maria novella vom Jahre 1486 mit Scenen aus der Apostelgeschichte. Links die Erweckung der Drusiana durch den Evangelisten Johannes, rechts die Vertreibung des Drachen aus dem Tempel des Mars durch den heiligen Philippus. Die Darstellungen sind sehr lebendig und ausdrucksvoll, aber etwas unruhig in den Gewändern und Stellungen, worin sich ein gewisser phantastischer Zug offenbart. Aber ungemein prägnant und wahr, fast überraschend tritt Alles hervor. So das Erstaunen bei der Erweckung der Drusiana in der herrlichen Gruppe der Frauen mit den Kindern; so der Ausdruck von Entsetzen, Angst und Grauen bei der Vertreibung des Drachen, wo auch die Architektur reich und fast überladen erscheint. Am Gewölbe sieht man die grossartigen Gestalten von Christus, den vier Evangelisten und dem h. Antonius.

Noch später sind die Fresken in S. Maria sopra Minerva zu Rom, wo Filippino die Wandgemälde in der Kapelle des h. Thomas ausführte. Der Triumph des h. Thomas über Averroes, d. h. des Glaubens über die

Ketzerei, wird nur durch die schöne florentinische Lebensfülle der Zuschauergruppen, die ihre Theilnahme ausdrücken, interessant. In der Himmelfahrt der Maria sind die übertrieben lebendigen Engel, die affectvollen Bewegungen der Madonna und der Apostel, welche erstaunt den leeren Sarg umringen, gar zu absichtlich, aber das schöne warme Colorit und



Fig. 287. Petrus und Paulus vor dem Proconsul. Von Filippino Lippi.

die anmuthigen Köpfe ersetzen manches. Von seinen Tafelbildern, die mehrfach angetroffen werden, gehört ein grosses Altarbild in der Kirche der Badia zu Florenz zu den besten, anziehendsten Werken seiner früheren Zeit. Die Madonna tritt von Engeln begleitet zum heil. Bernhard heran, der in einer reichen Felslandschaft sich frommen Betrachtungen hingibt. Maria, die gleich den Engeln noch an Sandro erinnert, sieht mütterlich und etwas leidend aus, die Engel sehr innig mit schönen Knabenköpfen. Der Ton des Ganzen ist warm, mild und klar, nur die Gewänder der Engel haben die bunten Farben und unruhigen Falten, welche so oft auf

den gleichzeitigen florentiner Bildern bemerkt werden. Diesem ausgezeichneten Werke steht eine ursprünglich für eine Kapelle der Ruccellai gemalte, jetzt in der Nationalgalerie zu London befindliche Altartafel sehr nahe. In schöner, tiefer Färbung durchgeführt, stellt sie die von den h. Hieronymus und Dominicus verehrte Madonna dar. Es ist eins der vorzüglichsten Werke des Meisters.

Andere Maler dieser Zeit gingen aus der Schule Fiesole's, hingerissen durch die übermächtige Zeitströmung, ebenfalls zur Richtung des Masaccio über, bewahrten aber dabei einen Nachklang von der süssen Milde und Innigkeit ihres ersten Meisters. Zu diesen gehört *Cosimo Rosselli*, von welchem ein frühes Freskobild vom Jahr 1456 in S. Ambrogio zu Florenz mehr durch liebenswürdige Einzelheiten, namentlich eine Fülle schöner Köpfe, als bedeutende Anordnung anzieht. In seiner spätern Zeit malte er in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mehrere Bilder, unter denen die Bergpredigt und Heilung der Aussätzigen eine Menge anmuthiger und würdevoller Gewandfiguren in überaus reicher, lieblicher Landschaft zeigt. Auch an Tafelbildern von ihm fehlt es nicht.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm *Benozzo Gozzoli* (1424 bis 1485), der in seinem Hauptwerk, den 22 grossen Wandbildern im Campo santo zu Pisa von 1469 bis 81 die liebenswürdigste Anmuth in der Auffassung des wirklichen Lebens und eine unerschöpfliche Fülle an frischen, originellen und innig empfundenen Motiven kundgibt. Es sind die Geschichten des alten Testaments, von Noah anfangend und mit Joseph schliessend, deren patriarchalische Einfachheit und idyllische Anmuth er mit unvergleichlicher Naivetät geschildert hat. Eine köstliche Schaar lebenswahrer Gestalten bewegt sich auf einem Hindergrunde, dessen landschaftlicher und architektonischer Reichthum selbst in dieser schöpfungsfreudigen Zeit ihres Gleichen sucht und an festlich heitrem Ausdruck alle Zeitgenossen übertrifft. In dem zahllosen Heer' jugendlich anmuthiger und männlich würdiger Gestalten, die im reichen Kostüm der Zeit und in jeder erdenklichen Bethätigung einer kräftigen Daseinslust auf seinen Bildern sich drängen, tritt der eigentliche Inhalt, der biblische Vorgang in den Hintergrund, und die Geschichte des Erzvaters Noah, seines Weinbaues und seiner Trunkenheit muss z. B. dem heitren Künstler lediglich den Anlass zu einer Schilderung des fröhlichen Treibens bei der Weinlese herleihen. Andre Fresken von ihm, in der Kirche von Monte Falco bei Foligno (c. 1450) und in S. Agostino zu S. Gimignano (1465) bezeichnen den allmählichen Entwicklungsgang des Künstlers. Von seinen Tafelbildern sieht man eins der anmuthigsten, eine thronende Madonna mit dem Kind, nach 1461 gemalt und noch an Fiesole erinnernd, obwohl in der Durchbildung der Gestalten bedeutend entwickelter, in der Nationalgalerie zu London. Eine Verherrlichung des h. Thomas von Aquino besitzt der Louvre.

Einer der bedeutendsten Meister dieser Epoche ist *Domenico Ghirlandajo* (1449 bis c. 1498), der an Grösse des Sinnes und Kraft der Ausführung die meisten übrigen übertraf und recht eigentlich als der geistige Erbe Masaccio's zu betrachten ist. Er vor Allen gibt nicht bloss den idealen Gestalten seiner Heiligen, sondern auch dem zahlreichen Chor von Zeitgenossen, die jenen als Begleiter und Zuschauer zur Seite stehen, eine ächt historische Würde,



Fig. 288. Aus Noah's Geschichte. Von Benozzo Gozzoli.

eine feierliche Erhabenheit, eine lebensfrische Fülle der Erscheinung, die durch gediegene Vollendung und kräftige Farbenwirkung unterstützt werden. Zu seinen früheren Arbeiten gehört das Wandbild in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, Petrus und Andreas vom Herrn zum Apostelamt berufen, eine Darstellung voll hoher Würde und frischen Lebens. Wichtiger und umfassender sind zwei Cyklen von Freskobildern, mit denen er 1485 die Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz und 1490 den Chor von S. Maria Novella daselbst schmückte. Besonders letztere, das Leben der Maria und Johannes des Täufers, zeigen die reife und vollendete Kunst des Meisters. Die Vorgänge selbst sind in wenigen Figuren mit einfach grossen Zügen geschildert; aber überall haben sich die edlen Zeitgenossen des Malers in reicher Anzahl als Zuschauer eingefunden, die Jungfrauen anmuthig und fein, die Matronen bürgerlich gemüthlich, die Jünglinge

schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier menschlicher Würde. Das florentiner Leben der damaligen Tage spiegelt sich hell und klar in diesen anziehenden Bildern.



Fig. 289. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Domen. Ghirlandajo.

Vor Allem sind die Vorgänge bei der Geburt der Maria und des Johannes, sowie die Begegnung der Maria und Elisabeth frisch und naiv dem wirklichen Leben der Zeit nachgeschildert. Zumeist begibt sich Alles vor edlen architektonischen oder anmuthigen landschaftlichen Hintergründen. In seinen Tafelbildern bewegt sich Ghirlandajo nicht mit gleicher Freiheit, obwohl auch unter ihnen Werke hohen Werthes sind, wie eine Anbetung der Hirten vom Jahr 1485 in der Akademie zu Florenz, die Madonna jungfräulich, hold und lieblich ernst, das Kind eins der reizendsten dieser Epoche, Anordnung und Durchführung gediegen, die Farbe kräftig und gesättigt in einem goldbräunlichen Ton.

Neben ihm, ebenfalls selbständig und gross, glänzt als einer der mächtigsten Geister *Luca Signorelli* von Cortona (c. 1441 bis nach 1524), kühn und gewaltig, zum Höchsten strebend und in leidenschaftlicher Schilderung erschütternder Scenen allen Zeitgenossen überlegen, zugleich zum ersten Mal in umfassender Weise der Darstellung des Nackten zugethan. Seiner früheren Zeit gehören zwei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle, Mosis Reise mit seiner Frau Zipora nach Aegypten und sein Tod, wo der Künstler sich dem allgemeinen florentinischen Zuge nach einer Fülle lebendiger Gestalten und Motive mit grosser Frische überlässt. Den Höhepunkt seiner eigenthümlichen Begabung bezeichnen aber die seit 1499

gemalten Fresken, mit welchen er die von Fra Angelico begonnene Ausmalung der Madonnen-Kapelle im Dom zu Orvieto vollendete. Selten haben sich in so engem Raum solche Gegensätze in der Ausführung desselben Werkes geeinet. Unter den reinen, seligen Gestalten Fiesole's, die von den Gewölben niederblicken, breiten sich an den Wänden die mächtigen Gebilde Signorelli's aus, wie ein Geschlecht von Gewaltigen, das gegen die allgemeine Vernichtung ankämpft. Die dämonisch unheimliche Darstellung des Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das



Fig. 290. Aus dem jüngsten Gericht von Signorelli.

Paradies sind von seiner Hand. In der Auferstehung entfaltet er seine vollendete Kenntniss des menschlichen Körpers in einer Menge nackter Gestalten, die sich in den verschiedensten Stellungen und kühner Verkürzung darbieten. Besonders reich an gewaltigen Zügen ist die Schilderung der Verdammten, das Entsetzen der vom rächenden Blitze des Himmels Getroffenen. Aber auch die Engel (Fig. 290), die mit Zithern und Leiern niederschweben, um die bang Hinaufschauenden tröstlich herbeizuwinken, sind unvergleichlich grossartig und schön. In dem grauenvollen Fährmann, der die Todten übersetzt, während am Ufer viele nackte Gestalten

umherirren, erkennt man ein Motiv, das später der grosse Nachfolger des Meisters, Michelangelo, in seinem jüngsten Gericht wieder aufnahm. Aus späterer Zeit stammen die Fresken im Kloster Monte Oliveto bei Siena, die das Leben des h. Benedikt darstellen. — In seinen Tafelbildern herrscht derselbe grossartig strenge Sinn, eine herbe, männliche Auffassung, scharfe dunkle Schatten und energische Modellirung. Eins der vorzüglichsten ist die thronende Madonna mit Heiligen, im Dom zu Perugia vom Jahr 1484, edel angeordnet, menschlich gross und frei gefasst und trefflich durchgeführt. Mehrere tüchtige Arbeiten finden sich in seiner Vaterstadt Cortona, zwei werthvolle Altarflügelbilder im Museum zu Berlin.

Wie die Plastik auf die Malerei lebendig einwirkte, so zeigen sich bisweilen auch jetzt beide Künste in derselben Hand vereinigt; so bei *Andrea Verrocchio* und in verwandter Weise bei *Antonio Pollajuolo*, deren Tafelbilder besonders durch ungemein energische Modellirung an dies Verhältniss erinnern. Von letzterem sieht man eine vorzüglich durchgeführte Darstellung vom Martertode des h. Sebastian in der Nationalgalerie zu London, vielleicht das vollendetste Werk des Meisters. Ist indess bei diesen Künstlern das Formelle die Hauptsache, dem sich der geistige Gehalt unterordnet, so erreicht dagegen der Schüler Verrocchio's, *Lorenzo di Credi* (1459 bis 1537), in seinen zahlreichen, vielverbreiteten Tafelbildern bei aller Sorgfalt der Formbehandlung eine Innigkeit und Wärme der Empfindung, die denselben eine besondere Anziehungskraft verleihen. Endlich haben wir hier noch einen vorzüglichen Meister anzuschliessen, der, durch florentinische und paduanische Einflüsse bedingt, einen Uebergang zu den Künstlern Oberitaliens bildet: *Pier della Francesca* aus Borgo S. Sepolcro (geb. um 1415, lebte noch 1494). In seinen Werken verbindet sich die feinste Formbezeichnung und seltenes Studium der perspektivischen Verkürzung mit goldig zarter, fast durchsichtiger Klarheit der Färbung. Dazu kommt eine Reinheit der Empfindung und oft ein Schönheitsgefühl, wie es sonst nur noch in der umbrischen Kunst gefunden wird. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo, die Geschichte des Kreuzes darstellend. In den Uffizien zu Florenz sieht man von seiner Hand die Bildnisse Federigo's di Montefeltro und seiner Gemahlin. Andres in der Sakristei des Doms zu Urbino und in seiner Vaterstadt Borgo S. Sepolcro. Von dort stammt auch die treffliche Altartafel mit der Taufe Christi, jetzt in der Nationalgalerie zu London: köstliche Gestalten, wie in goldigem Licht gebadet, umgeben von einer noch bunten, aber doch wirksam tiefen Landschaft. Als Schüler Pietro's werden Signorelli und Pietro Perugino genannt.

b. Die Schulen Oberitaliens.[1]

Der Charakter der oberitalienischen Malerei beruht auf dem Ausdruck einer gewissen weichen Holdseligkeit und Anmuth. In Padua hatte schon am Ende der vorigen Epoche durch Aldighiero und Avanzo ein Fortschritt nach der Seite einer vollendeteren Wahrheit der Erscheinung sich Bahn gebrochen; allein die Auffassung war die herkömmliche geblieben und es bedurfte auch hier eines neuen Lebensprinzips, um die Malerei zu entscheidendem Umschwunge zu bringen. Dem gelehrten, durch seine Universität hochberühmten Padua gebührt in diesem Ringen die erste Stelle. Hier war der Ort, wo das Studium der Antike, sowie die wissenschaftliche Begründung der Perspektive mit einer Energie betrieben wurde, die nirgend ihres Gleichen fand. Man fühlt den paduanischen Gemälden dieser Zeit eben so gut den Boden ihrer Entstehung an, wie man in den gleichzeitigen florentiner Bildern das freie, vielbewegte Leben eines grossen und mächtigen Gemeinwesens spürt. Dieser unmittelbare Zug zum wirklichen Leben ist in den Paduaner Bildern weniger zu bemerken. Dagegen herrscht eine antikisirende, mythologische Richtung vor; das Studium des menschlichen Körpers wird durch die antike Plastik vermittelt und wo nicht die nackte Gestalt selbst am Platze ist, da werden die Umgebungen, die reichen architektonischen Perspektiven wenigstens mit Reliefdarstellungen förmlich überladen. Unter dieser Zeitrichtung muss die Weichheit und Anmuth, die der oberitalienischen Malerei von Alters her im Blute steckt, für eine lange Zeit zurücktreten und einem scharfen oft herben Ausdruck, einer übertrieben bestimmten Formbezeichnung Platz machen. Diese Tendenz herrscht im 15. Jahrhundert um so unbedingter vor, als auch der einzige bedeutende florentiner Künstler, der um diese Zeit zahlreiche Werke für Padua schuf, Donatello, einem durchaus verwandten Streben anhing. Indess lässt sich auch hier leicht erkennen, wie nothwendig ein solcher Durchgangspunkt für die Malerei war, wenn sie nicht in Unbestimmtheit und Weichlichkeit versinken sollte.

Der erste Meister der Schule von Padua war der mehr durch seine Lehrthätigkeit, als durch eigene Schöpferkraft bedeutende *Francesco Squarcione* (1394 bis 1474), der von weiten Reisen durch Griechenland eine Sammlung von antiken Skulpturen heimbrachte, die er zur Basis seines Unterrichts machte. Seine Unterweisung allein würde indess der Kunst nicht zu neuer Blüthe verholfen haben, wenn nicht unter seinen zahlreichen Schülern ein Genius von tiefer Begabung und grossartiger Kraft gewesen wäre, der als einer der Ersten in dieser glänzenden und schöpferischen Epoche dasteht.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 67 A u. 69.

Andrea Mantegna (1431 bis 1506) strebt, gestützt auf das Studium der Antike, nach scharfem Erfassen und prägnantem Ausdruck der Körperformen, so dass man in seinen Gestalten meistens ein mehr plastisches als malerisches Leben bemerkt, das bisweilen, besonders in seinen früheren Werken, nicht ohne Härte und eine gewisse herbe Strenge vorgetragen wird. Zugleich aber hat er eine so lebhafte Empfindung für das Dramatische, dass in der ergreifenden Schilderung des Geschehenen kaum ein Anderer ihn überbietet. Sein Hauptwerk der Freskomalerei sind die Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua, Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Jacobus und Christoph. Die beiden Wände der Kapelle dieser Heiligen sind mit je sechs Bildern bedeckt. Die Eintheilung derselben wird durch Pilaster und Friese gegeben, die auf dunklem Grunde sehr schön gemalte Fruchtschnüre haben; den oberen Abschluss bilden Genien mit frei über die Fläche hingespannten Frucht- und Blumengewinden, alles voll Anmuth und Naivetät. An der rechten Wand tritt eine strengere architektonische Umfassung von trefflich gemalten Säulen mit ihrem Gebälk hervor. In den Compositionen der Bilder beschränkt der Meister sich auf das Wesentliche, Nothwendige; diess aber ist voll Leben und Ausdruck. Am bedeutendsten sind die Geschichten des heiligen Jacobus, vor allen die Heilung des Gichtbrüchigen. Wie dieser zum Apostel aufblickt, der ihn segnet, und wie der eine Jüngling, eine edle Gestalt, voll Theilnahme auf den Armen niedersieht, während ihm gegenüber ein kräftig gezeichneter Kriegsknecht verwundert die Hände zusammenschlägt, das alles ist eben so einfach wie ergreifend. Die Färbung ist klar, kühl und schlicht, die Modellirung lebendig durchgeführt; die Zeichnung sowie die reiche architektonische Perspektive mit höchster Sicherheit und Vollendung gehandhabt. Von den Geschichten des heil. Christophorus sind die oberen, durch einige seiner Mitschüler ausgeführten, viel allgemeiner, platter und bedeutungsloser; dagegen sind die Marter und der Tod des Heiligen, leider in den unteren Theilen sehr beschädigt, von des Meisters eigener Hand trefflich durchgeführt. Die Dekoration der Gewölbkappen durch farbige Arabesken, Engel und Evangelisten in Medaillons von Blumengewinden mit flatternden Bändern ist heiter, frisch und lebendig gedacht und gemalt.

Derselbe liebenswürdige Geist herrscht noch ausschliesslicher in den Fresken, mit welchen Mantegna 1474 den herzoglichen Palast zu Mantua, das jetzige Castello di Corte schmückte. Man sieht an den Wänden eines grossen Gemachs Darstellungen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga. Ein Bild führt die herzogliche Familie vor. In etwas strenger Auffassung wird ein wunderbar bestimmtes, volles, innerstes Leben mit den einfachsten Mitteln geschildert. Der landschaftliche Hintergrund musste die Gelegenheit zu einer reichen idealen Darstellung des antiken Rom herleihen. Ein anderes Bild, sehr verblasst und zerstört, zeigt den Herzog mit seiner

Gemahlin Barbara, von seinen Kindern, Hofleuten und Freunden umringt, im Freien sitzend. Ein drittes Bild schildert in einer poetisch phantastischen Gebirgslandschaft eine Jagdscene. Von höchster Anmuth und Heiterkeit sind die Malereien der Decken. In den Stichkappen sieht man auf Goldgrund gemalte Reliefdarstellungen der Thaten des Hercules und andere antike Mythen; in den Rautenfeldern acht gemalte Büsten römischer Kaiser in reichen Kränzen mit schönen Bändern, jeder von einem herrlichen Genius gehalten, alles auf Goldgrund gemalt. In der Mitte endlich scheint sich von grünem Fruchtkranz umschlungen die Decke zu öffnen, und der Blick fällt in eine cylindrische, meisterlich gemalte Oeffnung, durch die man den blauen Himmel sieht. Auf dem oberen Rande stolzirt ein Pfau; schöne Frauenköpfe und liebliche Genien blicken darüber weg, andere Genien stecken schelmisch die Köpfchen durch die Oeffnung der Balustrade, andere stehen verwegen auf dem innern Fussgesims; den einen sieht man von hinten, der andere mit einem Dickkopf hat sich geklemmt und der dritte sieht ihm schelmisch zu, das alles voll entzückender Laune und in meisterlicher Verkürzung durchgeführt, obendrein wohl als das älteste Beispiel solcher auf Illusion berechneter Deckenmalerei merkwürdig.

Unter seinen Altarbildern nimmt das grossartige reiche Werk im Hochaltar von S. Zeno von Verona die erste Stelle ein. Es ist die thronende Madonna mit mehreren Heiligen, namentlich einem wunderschönen Johannes, voll Anmuth in reicher Architektur mit reizenden Genien, welche Fruchtschnüre halten. Ein ähnliches Bild aus seiner späteren Zeit ist die Madonna della Vittoria (vom Jahr 1495) im Museum des Louvre zu Paris, auf welchem der Herzog Gonzaga mit seiner Gemahlin kniend angebracht ist. Zu den herrlichsten Werken dieser Art gehört in der Nationalgalerie zu London eine thronende Maria, verehrt von Johannes dem Täufer und Magdalena, einer köstlichen Gestalt, die voll innigen Vertrauens aufblickt. Ein anderes Bild, jetzt im Museum zu Berlin, der von zwei klagenden Engeln gehaltene Christusleichnam (Fig. 291), ist ein Werk von ergreifendem Seelenausdruck und grossartig strenger Formbehandlung. In manchen Arbeiten hat Mantegna mit besonderer Vorliebe antike Gegenstände behandelt, wie er denn zu den ersten gehört, die der modernen Malerei dies Gebiet erschlossen haben. Das wichtigste darunter ist der berühmte Triumphzug des Cäsar, ursprünglich für den Saal eines Palastes in Mantua gemalt, gegenwärtig ein kostbarer Schatz des Schlosses Hamptoncourt in England. Es sind neun grau in grau ausgeführte Bilder, die in einer Fülle prächtiger Gruppen und lebensvoller Motive eine überaus strenge und gründliche Hingabe an den Geist der Antike verrathen und in der Sorgfalt einer bis ins Kleinste gewissenhaften Behandlung den genialen Zeichner erkennen lassen. In andern derartigen Darstellungen, die in kleinem Maassstab ausgeführt sind, herrscht eine fast miniaturartige

Feinheit, die daran erinnert, dass Mantegna auch unter den frühesten Kupferstechern Italiens einen bedeutenden Platz einnimmt. So eine überaus liebenswürdige Darstellung des Parnasses im Museum des Louvre.

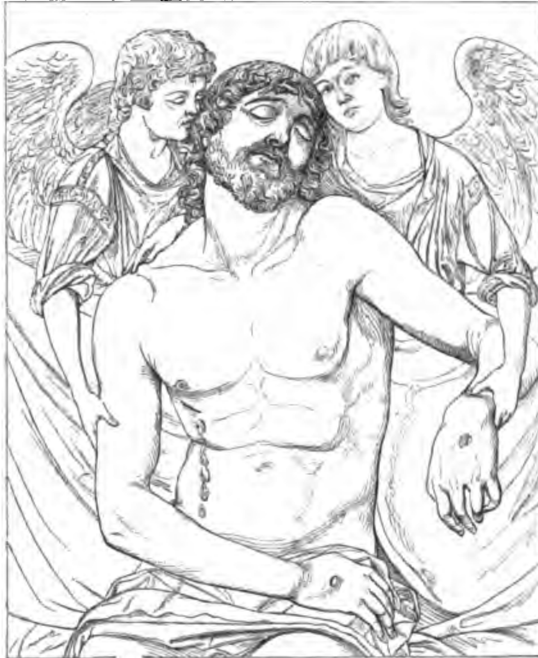


Fig. 291. Christus von Engeln beklagt. Von Mantegna.

Von einem andern Künstler, der unter dem Einfluss der paduanischen Schule stand und nach seinem Geburtsort *Melozzo da Forli* genannt wird, sind zwar nur äusserst geringe Reste auf uns gekommen; diese jedoch von solcher Bedeutung, dass er ebenso anziehend als selbständig uns entgegentritt. Er malte um 1472 ein grosses Freskobild der Himmelfahrt Christi in der Chornische der Kirche Santi Apostoli zu Rom, welches zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Umbau dieser Kirche zu Grunde ging. Nur geringe Bruchstücke wurden gerettet; im Palaste des Quirinal sieht man den schwebenden und von Engeln umgebenen Christus und in der Sakristei von S. Peter eine Anzahl musicirender Engel. In diesen Werken hat die Kunst Oberitaliens wieder ihre ganze Holdseligkeit und weiche Innigkeit erreicht. Damit verbindet sich aber eine hohe Meisterschaft der Zeichnung, eine seltene Zartheit und Klarheit des Colorits und eine kühne

Anwendung jener perspektivischen Darstellungsweise, die uns zuerst in Mantegna's mantuanischen Fresken entgegentrat. Ob das allerdings bedeutende aber überaus eckige und farbentrübe Bild der vatikanischen Gemäldesammlung, das Sixtus IV. darstellt, wie er den Platina zum Vorsteher seiner Bibliothek ernennt, ebenfalls von Melozzo herrührt, scheint mehr als zweifelhaft; dagegen enthält die Sammlung des Marchese Campana, jetzt im Mus. Napol. III. in Paris, eine Anzahl von vierzehn Portraits berühmter Männer des Alterthums und der spätern Zeit, welche ehemals den Bibliotheksaal des herzoglichen Palastes zu Urbino schmückten und in ihrer freien grossartigen, echt historischen Charakteristik an den kühnen Schwung der Bilder aus der Apostelkirche erinnern.

In der Lombardei tritt um diese Zeit vorzüglich die Schule von Mailand hervor, deren Anfänge sich ebenfalls an die paduaner Richtung knüpfen. Neben mehreren minder erheblichen Künstlern, unter denen auch der Baumeister *Bramante* genannt wird, tritt zuerst bedeutender sein Schüler *Bartolommeo Suardi* (mit dem Beinamen *Bramantino*) hervor. Obwohl er bis weit ins 16. Jahrhundert hinein thätig war, bleibt er der ältern Richtung treu und wendet sich, wenngleich nicht frei von Seltsamkeiten, einer anmuthigen Zartheit der Empfindung zu, neben welcher zugleich die paduanische Vorliebe für kühne, auffallende Verkürzungen sich bemerklich macht. Ein Freskobild der Madonna mit Engeln, in der Sammlung der Brera zu Mailand ist bezeichnend für seine Auffassung. In verwandter Richtung war *Ambrogio Fossano*, genannt *Borgognone*, thätig, den wir als Baumeister an der Certosa zu Pavia bereits kennen lernten. Ohne grosse Kraft oder Tiefe des Gedankens wird er durch einen sanften Hauch liebenswürdigen Empfindens anziehend. Zahlreiche Werke, besonders Freskobilder von ihm finden sich in der Certosa von Pavia; eine edle Krönung der Maria in S. Simpliciano zu Mailand (Fig. 292); zwei treffliche Altarbilder der Madonna mit Heiligen von überaus innigem Ausdruck besitzt das Museum zu Berlin. Ausser diesen Künstlern ist noch eine Menge anderer Maler in der Lombardei thätig, die wir hier übergehen.

Wichtigere Erscheinungen bietet um dieselbe Zeit die Schule von Venedig. Anfänglich steht auch sie unter dem Einfluss der Paduaner, und der erste bedeutendere Meister dieser neueren Richtung *Bartolommeo Vivarini* schliesst sich in scharfer Formbehandlung den Meistern jener Schule an. Seine zahlreichen Werke in den Kirchen und Museen Venedigs, sowie in manchen auswärtigen Sammlungen sind durch Schärfe der Charakteristik und zierliche Ausführung bemerkenswerth. In einem jüngeren Maler derselben Familie, *Luigi Vivarini*, tritt dieselbe Richtung schon erheblich gemildert auf, bereits angeweht von dem Einfluss des grossen Meisters, der als der Begründer der eigentlich venetianischen Malerei dasteht, des

Giovanni Bellini.[1] Denn nun beginnt eine Reaction gegen die Strenge und Härte der paduanischen Behandlung, und die Venetianer finden in der Farbe fortan das wahre Lebenselement ihrer Darstellung. Schon in der früheren Epoche war hier mehr als anderswo ein zartes, reich verschmolzenes Colorit ausgebildet worden. Die prächtigen, farbenreichen Luftspiegelungen, die aus der wunderbaren Lage der Lagunenstadt sich ergeben,



Fig. 292. Krönung der Maria. Von Borgognone.

mussten wohl das Auge der Maler auf die Wirkung und Bedeutung der Farbe hinlenken. Der festlich heitere Sinn des Volkes, die glänzende Prachtliebe der reichen Aristokratie mochten diesen auf den vollen Farbenzauber irdischer Schönheit gerichteten Sinn bestärken, und um zur rechten

[1] Derselbe Einfluss ist auch an Bartolommeo nicht spurlos vorübergegangen, wie u. A. eine Madonna mit Heiligen vom Jahr 1482 im rechten Kreuzschiff von Santa Maria de' Frari zu Venedig beweist, wo die Farbe tief und leuchtend, dabei warm und klar wie in Bellini's Bildern erscheint.

Zeit auch das rechte Mittel für die Darstellung zu finden, wurde gerade jetzt um die Mitte des Jahrhunderts die von den Eyck's in Flandern ausgebildete Oelmalerei nach Italien übertragen.

Antonello da Messina war der Vermittler dieses wichtigen Einflusses. Seine Hauptbilder befinden sich im Museum zu Berlin und verrathen deutlich den Uebergang zu einer selbständigen Auffassung. Ein männliches Portrait vom Jahr 1445 schliesst sich noch überwiegend der flandrischen Weise an; ein heiliger Sebastian vom Jahr 1478 und mehr noch eine Madonna mit dem Kinde zeigen bereits jene freiere vornehmere Schönheit, jenen weichen duftigen Schmelz des Colorits, die nachmals der venetianischen Schule eigen sind. Ein in kleinen Figuren meisterlich durchgeführter Christus am Kreuz, in der Akademie zu Antwerpen, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1475, erinnert in der Anordnung und der miniaturhaften Feinheit an die Niederländer, zeigt aber im einfacheren Zug der Landschaft und im Charakter der Köpfe, wie in der Haltung der Gestalten entschieden italienisches Gepräge. Merkwürdig gross, frei und breit gemalt, dabei in goldig leuchtendem Tone ist ein Christus-Brustbild in der Nationalgalerie zu London, welches den Namen Antonello's und die Jahrzahl 1465 trägt. Verwandter Art ist auch eine grosse Krönung der Maria im Museum zu Palermo, die dem Antonello zugeschrieben wird, ein Bild voll ernster strenger Schönheit, besonders die Engelköpfe von vornehmer Anmuth, Christus und die Madonna bedeutend und würdig, die Farbe warm und von durchsichtiger Klarheit in den Schatten. Ausserdem besitzt die Akademie zu Venedig eine mit seinem Namen bezeichnete lesende Madonna von energischer Modellirung und interessantem Ausdruck, und die Galerie des Belvedere zu Wien einen von Engeln betrauerten Christusleichnam.

Giovanni Bellini war der Meister, der diese neuen Elemente und Mittel der Darstellung mit hohem Verstande aufnahm und in einem neunzigjährigen Leben (1426 bis 1516) mit seltener Kraft zur Geltung brachte. Indess gehören seine nachweislichen Werke sämmtlich seinem spätern Lebensalter an und bilden eine Reihenfolge, die von dem unermüdlichen Streben, dem ernsten gediegenen Geiste des Meisters ein edles Zeugniss ablegt. Ohne tiefe Gedanken, ohne besonders poetischen Schwung, ohne Reichthum und Wechsel der Composition weiss er seinen Bildern durch bedeutsam ausgeprägte Charaktere den Ausdruck eines edlen würdevollen Daseins zu geben, das sich ohne Leidenschaft und Bewegung in feierlicher Ruhe darstellt. Dabei erreicht in ihm das Colorit jene Herrlichkeit, jene milde Kraft und leuchtende Klarheit, die fortan das unveräusserliche Eigenthum der venetianischen Schule bleiben. Seine früheste bekannte und datirte Arbeit ist eine Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüstung stehenden Kinde vom Jahr 1487 in der Akademie zu Venedig (und ganz

ähnlich im Museum zu Berlin), frei grossartig und vornehm, dabei von grosser Weichheit des Colorits. Dass auch Bellini diese Stufe nur nach langer Anstrengung erreichte, beweisen manche offenbar viel frühere Werke, wie z. B. eine ebenfalls mit seinem Namen bezeichnete Madonna mit dem Kinde in der Akademie zu Venedig, die noch unglaublich hart und schwerfällig gemalt ist. Sodann folgt ein Altarbild von 1488, in der Sakristei von Sta. Maria de' Frari zu Venedig, die thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen auf den Seitentafeln, der Ausdruck anmuthig und menschlich liebenswürdig, die am Fusse des Thrones musicirenden Engel überaus holdselig, das Colorit wunderbar weich und warm mit den feinen durchsichtig grauen Schatten im Fleisch, die Bellini eigen sind. Eine Beschneidung Christi in einer Chorkapelle von S. Zaccaria zu Venedig ist von milder Färbung und anziehend sanftem Ausdruck. In den Bildern seiner letzten Epoche, selbst seines höchsten Alters, steigert sich, weit entfernt von Schwäche und abnehmender Kraft, der früher mehr milde und anmuthige Ausdruck zu grossartiger Würde und Bedeutung, das zarte, sanfte Colorit zu einer Pracht und glühenden Schönheit, die schon echt tizianisch sind. So in einem Bilde aus seinem 87. Lebensjahre (1513) in einer Seitenkapelle von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig. In einer prächtigen Felsenlandschaft sitzt mit einem Buche der heilige Hieronymus, vorn steht zur Rechten der heil. Augustin, links der heil. Christoph, der das holdselige Jesuskind trägt: grossartige Charaktere, frei und meisterlich dargestellt in einem Colorit von leuchtender Klarheit. Mehrmals malte Giovanni die Einzelgestalt des Erlösers; eins der edelsten dieser Bilder findet sich in der Galerie zu Dresden (Fig. 293) und eine Wiederholung als Kniestück im Museum zu Berlin. In dieser Darstellung erreichte Bellini durch grossartigen Adel des Ausdrucks, feierliche Haltung und edlen Wurf des Gewandes eine Würde und Bedeutung, die selten übertroffen worden sind. Das höchste in dieser Richtung schuf er in einem grossen Altarbild in S. Salvatore zu Venedig, das eine erweiterte Darstellung der Abendmahlsscene zu Emmaus enthält. Die vier Begleiter sind ernste würdevolle Gestalten, Christus aber im edelsten Typus des göttlichen Lehrers und Meisters ist doch an Hoheit und Feierlichkeit weit über ihnen



Fig. 293. Christus von Giov. Bellini.

erhaben. Die Farbe ist von tiefer glühender Leuchtkraft, die ganze Auffassung und Behandlung die eines zur höchsten Vollendung durchgedrungenen Meisters.

Neben Giovanni war sein älterer Bruder *Gentile Bellini* (1421 bis 1501) thätig, der in verwandter Richtung, jedoch mit geringerer Kraft und Tiefe der Charakteristik arbeitete. Interessant sind von ihm mehrere grosse figurenreiche Darstellungen aus der venetianischen Geschichte in der Akademie zu Venedig. Allerdings sind es heilige Handlungen, eine Prozession und ein Mirakel, die hier zur Darstellung kommen, allein in der unbefangenen Auffassung des Lebens kündigt sich hier zuerst ein genrehafter Zug an, den die übrige italienische Kunst dieser Zeit noch nicht kennt, den in der florentinischen Kunst, nur etwa mit Ausnahme des Benozzo Gozzoli, eine gewisse Grösse des historischen Sinnes noch abwies. Die Vorliebe für orientalische Trachten, die sich bei Gentile und andern gleichzeitigen Venetianern bemerklich macht, kommt theils auf Rechnung der Erscheinungen, die sich in Venedig damals noch viel zahlreicher als jetzt dem Auge darboten, theils auf Veranlassung einer Reise nach Constantinopel, wohin der Meister durch den Sultan im Jahre 1497 berufen wurde.

Der Einfluss Giovanni Bellini's auf seine jüngern Zeitgenossen war von nachhaltiger Bedeutung und bestimmte die Entwicklung der venetianischen Schule. Nicht bloss die grossen Meister der folgenden Epoche, Tizian und Giorgione, waren seine Schüler, sondern manche minder bedeutende, doch tüchtige Künstler erhielten im Anschluss an ihn ihr Gepräge. Zu den hervorragendsten derselben gehören *Vittore Carpaccio,* von dem die Akademie zu Venedig eine Anzahl grosser historischer Darstellungen voll frischer Auffassung des Lebens besitzt, und *Cima da Conegliano,* dessen Andachtsbilder durch Kraft der Charakteristik und ein prachtvolles leuchtendes Colorit sich auszeichnen. Tüchtige Arbeiten von ihm finden sich in Venedig und im Museum zu Berlin.

c. Die Umbrische Schule.[1]

Mitten in dem überwiegend realistischen Streben, das im 15. Jahrhundert fast alle Schulen Italiens durchdrang, erhielt sich in dem alten Umbrien, den stillen Waldthälern des oberen Tiber und seiner Nebenflüsse, eine selbständige Gefühlsweise, wie sie in abgelegenen Gebirgsgegenden wohl zu Hause ist, die mehr auf einer tiefen religiösen Empfindung, als auf frischem Erfassen des äusseren Lebens beruhte. Hier war schon früh die Heimath religiöser Ekstase, hier war der Geburtsort und die einflussreiche Stiftung des heil. Franziskus von Assisi, dem die schwärmerische Richtung der umbrischen Malerschule ähnlich zur Seite steht, wie früher

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 70.

der heil. Katharina von Siena die verwandte Stimmung der sienesischen. Gleichwohl war in dieser Zeit das Streben nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit so tief in das allgemeine Bewusstsein geprägt, dass man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich demselben nicht zu entziehen vermochte. So entstand denn eine Verschmelzung beider Elemente in den Werken ihrer Maler, die dem reichen Bilde der italienischen Kunst eine neue durch Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdrucks anziehende Erscheinung hinzufügt.

Als der eigentliche Begründer dieser Richtung erscheint *Niccolo Alunno* von Foligno. Er gehört zu den Meistern, welche ohne bedeutende Kraft des Gedankens durch treuen gemüthvollen Ausdruck, Reinheit der Empfindung und ernste Würde anziehen. Eins seiner schönsten Werke ist die Verkündigung in Sta. Maria nuova zu Perugia vom Jahre 1466. Von höchster Holdseligkeit ist der Engel Gabriel und auch die Madonna voll Lieblichkeit, ein Bild jungfräulicher Demuth. Oben schweben anmuthige Engelchöre, unten knieen Anbetende, darunter die Donatoren. Der Ton des Bildes ist klar und goldig, die Ausdrucksweise innig gefühlvoll und doch gemässigt; die Formen, namentlich die Hände noch etwas leer und unausgebildet. Eine interessante Kreuzigung Christi vom Jahr 1468 sieht man in der Kunsthalle zu Carlsruhe.

Das von Niccolo Begonnene nahm *Pietro Perugino* (eigentlich *Pietro Vanucci della Pieve*) mit grosser Begabung auf und prägte es in einem langen und thätigen Leben (1446 bis 1524) zu eigenthümlicher Vollendung aus. Geboren in Citta della Pieve, einem kleinen umbrischen Städtchen, gab er sich zuerst der in seiner Heimath herrschenden Richtung hin, suchte jedoch später seine Kunst in Florenz bei Andrea Verocchio und andern einflussreichen Meistern zu bedeutender und kräftiger Auffassung des Lebens durchzubilden. Von dieser Richtung zeugt eine Anbetung der Könige in Sta. Maria nuova zu Perugia, die in der scharfen Charakteristik und der gediegenen intensiven Färbung der florentinischen Auffassung nahe steht. Noch bestimmter tritt dies in den um 1480 in der sixtinischen Kapelle zu Rom ausgeführten Wandbildern hervor, von denen nur eines, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, erhalten ist, dies aber auch an Grossartigkeit der Charaktere, an bedeutsamer Ausprägung des Moments und meisterhafter Durchbildung der Gewänder und der Farbe eins der vorzüglichsten der ganzen Reihe.

Bald nach seinem vierzigsten Lebensjahre liess er sich in Perugia nieder, wo er fortan das Haupt der umbrischen Schule bildete und eine grosse Anzahl von Gehülfen und Schülern heranzog. Er kehrte nun zu seiner ursprünglichen Richtung zurück, die er mit dem vollendeteren Realismus der florentinischen Kunst zu vermitteln suchte. Eine tiefe religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der

Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist kaum einem andern Meister in diesem Maasse gelungen. Eine seltene Reinheit lebt in seinen Gestalten, und namentlich seine weiblichen und jugendlichen Köpfe mit dem sanften Oval, der hohen reinen Stirn, den runden weichen Taubenaugen, der feinen schmalen Nase und dem zierlich kleinen Mündchen, sind von holdseliger Anmuth. Auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, und nur der



Fig. 294. Madonna von P. Perugino.

Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens, thatfrischen Handelns geht ihm ab. Wie er sich aber auf ein enges Gebiet einmal beschränkt hatte, kam er bald zu einer stereotypen Darstellung, in der er nicht bloss dieselben Köpfe, denselben Ausdruck, sondern auch die gleichen Stellungen und Bewegungen unermüdlich wiederholte. Dadurch erhielten seine innigen hingebenden Gestalten häufig etwas Gemachtes, selbst Uebertriebenes, und wenn auch in der Durchbildung die gediegene Hand und die Sorgfalt des Meisters sich nicht verkennen lassen, wenn namentlich das Colorit in seinem warmen und dabei kräftigen Tone vortrefflich bleibt, so gibt es doch kaum etwas Unerfreulicheres, als die handwerksmässig vorgetragene Sentimentalität, die sich in vielen seiner Bilder findet. Manches davon mag freilich auf Rechnung seiner Gehülfen kommen, die bei der massenhaften durch gesteigerte Nachfrage hervorgerufenen Produktion gewiss sehr bedeutend war.

Seiner besten Zeit gehört die thronende Madonna mit vier Heiligen an, ursprünglich in der Kapelle des Stadthauses zu Perugia, jetzt in der Galerie des Vatican. Ebendaselbst findet man ein anderes tüchtiges Bild, dessen Ausführung man grossentheils dem jungen Rafael zuschreibt und das die Auferstehung Christi darstellt. Vielleicht das bedeutendste seiner Werke ist die Kreuzabnahme vom Jahr 1495 in der Galerie Pitti zu Florenz, klar und grossartig angeordnet, trefflich gemalt und von innigem Ausdruck des Schmerzes. Ebenda ein liebenswürdiges Bild ungefähr derselben Epoche: Maria, das Christuskind anbetend (Fig. 294). In Perugia schmückte er die Wände und die Decke des Collegio del Cambio im Jahre 1500 mit Fresken von ausgezeichnetem Colorit und schönen Einzelheiten, in der Gesammtanordnung jedoch wenig bedeutend. Etwas später entstand das schöne Altarbild der Madonna, welche ihr Kind anbetet, eins der vollendetsten Werke des Meisters, ehemals in der Certosa von Pavia, jetzt in der Nationalgalerie zu London aufbewahrt. Ferner malte er in S. Francesco del Monte ein Freskobild der Anbetung der Könige, voll Anmuth, Holdseligkeit und Würde, eines seiner schönsten Werke. Von den vielen grösstentheils geringern Andachtsbildern, die sich in den verschiedenen Kirchen Perugia's finden, möge als eins der besten eine Anbetung der Könige in S. Agostino genannt werden. Greisenhaft schwach dagegen ist der heil. Sebastian vom Jahr 1518 in S. Francesco, sowohl in Farbe und Zeichnung wie im Ausdruck flau und kraftlos. Ebenfalls schwächlich und überweich im Dom zu Spello ein in Fresko gemaltes Altarbild vom Jahr 1521, Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes, wenngleich im Kopf der Mutter nicht ohne Tiefe der Empfindung.

Unter den Künstlern, welche sich der Weise des Perugino anschlossen, findet man weniger als in andern Schulen eine selbständige individuelle Auffassung. Vielmehr befolgen sie fast ohne Ausnahme in den Typen, dem Ausdruck und dem Vortrag das einmal durch jenen Meister festgestellte Vorbild. Einer der begabtesten ist der wenig jüngere *Pinturicchio* (eigentlich *Bernardino di Betto,* 1454 bis 1513), der mehr als die übrigen Mitglieder der Schule sich historischen Darstellungen zuwandte und seine Hauptthätigkeit in der Ausführung von Freskobildern fand. Die bedeutendsten Arbeiten dieser Art führte er in Rom aus. In einer Seitenkapelle von S. Maria in Araceli malte er das Leben des heil. Bernardin, ziemlich befangen peruginesk und selten durch höheren Adel oder frischeres Leben entschädigend, in der Farbe jedoch heiter und klar. Im Vatican sind von seiner Hand die Fresken des Appartamento Borgia. In der Chorapsis von S. Croce in Gerusalemme stellte er die (sehr übermalten) Geschichten des heiligen Kreuzes dar. In S. Maria del Popolo und S. Onofrio finden sich ebenfalls Fresken von ihm. Von anziehenderem Charakter sind die Malereien, die er 1501 in einer Kapelle des Doms zu Spello ausführte. Man

sieht die Verkündigung, Christi Geburt und den zwölfjährigen Christus im Tempel, dabei an einem Pilaster das Brustbild des Malers. Der Maassstab der Figuren ist oft schwankend, namentlich in der Perspektive nicht immer mit Sicherheit gehandhabt, aber die Anordnung übersichtlich klar, die Farbe zart, etwas kühler als bei Perugino, und ebenso die Empfindung, die zwar herzlich und innig, aber ohne die tiefere Ekstase jenes Meisters ist. Die Gestalten sind recht edel, die Köpfe zum Theil voll Schönheit und Würde, namentlich die Madonna frei und adlig, dabei Alles bis in die Details mit Anmuth und Feinheit durchgeführt. Im folgenden Jahre 1502 begann er die Libreria des Domes zu Siena, mit Fresken zu schmücken, die neben jenen zu Spello als seine Hauptwerke anzusehen sind. Hier galt es keine religiösen Vorgänge, sondern das Leben Papst Pius II. (des berühmten Aeneas Sylvius Piccolomini) zu schildern. Zehn grosse Wandbilder führen die einzelnen Scenen vor, den Unterschriften nach oft von sehr bewegtem Charakter, in der wirklichen Darstellung aber meist ruhig, ceremoniös, mit möglichster Vermeidung aller Aktion. Dennoch ist der Eindruck ein anziehender, theils wegen der geschickten Anordnung und der glücklichen Verhältnisse, der tüchtigen Charakteristik, der freien architektonischen oder landschaftlichen Gründe, theils wegen der frischen, blühenden Farbe, der köstlichen architektonischen Einrahmung und der Arabesken der Decke, was Alles den Raum zu einem der heitersten und prächtigsten seiner Art macht. Von seiner Hand ist wahrscheinlich auch das früher dem Rafael angeschriebene Freskobild eines Abendmahls in S. Onofrio zu Florenz. — Seine Tafelbilder sind zum Theil flüchtig und unbedeutend; eins der schönsten besitzt die Akademie zu Perugia, vom Jahr 1495, Verkündigung, Tod und Krönung der Maria.

Von den Schülern Perugino's ist ausser Rafael, den wir später zu besprechen haben, *Giovanni lo Spagna* (aus Spanien) der vorzüglichste. Im Palazzo pubblico zu Spoleto bewahrt man von ihm eine in Fresko ausgeführte Madonna mit den Heiligen Thomas von Aquin, Hieronymus, Augustinus und Katharina, leider etwas beschädigt, aber von entzückender Schönheit und reinstem Seelenadel, wie ihn in der ganzen Schule nur noch der jugendliche Rafael zeigt. Recht anziehend sind sodann die Fresken, die er im Chor der Kirche S. Giacomo bei Foligno malte. Das Hauptbild, die Krönung der Maria, unter dem Einfluss der Fresken Fra Filippo's im Dom zu Spoleto entstanden, ist wie jenes in klarer Architektonik durchgeführt, Christus edel und mild, die Madonna demuthsvoll ergeben, dabei herrliche Engel und charakteristisch ausdrucksvolle Apostelgestalten. Endlich rührt auch von ihm die aus dem Hause Ancajani stammende Anbetung der Könige im Museum zu Berlin, welche wegen ihrer rafaelischen Schönheit dort als ein Jugendwerk jenes grossen Meisters gilt. Leider ist das Bild zum Theil bis auf die Grundirung verwaschen.

Ausser diesen und manchen andern Schülern gaben sich zwei Meister aus benachbarten Gebieten einer verwandten Richtung hin. Der eine ist der Vater des grossen Rafael, *Giovanni Santi* aus Urbino (geb. vor 1450, gest. 1494), dessen Arbeiten meistens in seiner Heimath, der anconitanischen Mark sich finden, darunter das vorzüglichste die Freskogemälde in der Dominikanerkirche zu Cagli. Ohne erhebliche Tiefe sind sie durch innige Empfindung, würdevollen Ausdruck und sorgfältige Ausführung anziehend. Der andere bedeutendere Meister ist *Francesco Francia*, eigentlich *Raibolini* (c. 1450 bis 1517). In seinen früheren Jahren als Goldschmied und Medailleur thätig, gab er sich erst spät der Malerei hin, in der er eine dem Perugino völlig ebenbürtige Stellung errang. Vermuthlich empfing er manche Anregung durch die Werke des Letzteren; doch war sein Blick offen genug, um auch Eindrücke der Venetianer und Lombarden in sich aufzunehmen. Die Grundlage bildet auch bei ihm eine innige religiöse Empfindung, die jedoch von Schwärmerei und Ekstase sich frei hält und dagegen durch eine zarte gemüthliche Stimmung sich menschlich anziehend ausspricht. Uebrigens steht er in der Vorliebe für die Darstellung ruhiger Gemüthszustände, im Vermeiden bewegter Handlung, in der Reinheit seiner Charaktere, in der feinen Durchbildung und dem trefflichen, meistens im warmen Ton gehaltenen Colorit dem Perugino sehr nahe. Aber seine Gestalten haben ein energischeres Lebensgefühl, kräftigere Formen und freiere Entfaltung als bei jenem. Sein frühestes bekanntes Bild, welches er im Jahre 1494 malte, ist eine thronende Madonna von sechs Heiligen umgeben. Gegenwärtig gehört es zu den trefflichsten Schätzen der Pinakothek zu Bologna. Eins seiner edelsten, vollendetsten Werke ist sodann das Altarbild der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo maggiore daselbst. Es ist ebenfalls eine Madonna auf dem Throne mit



Fig. 295. Madonna von Fr. Francia.

vier Heiligen, namentlich einem wunderschönen Sebastian und schwungvoll idealem Johannes, sowie zwei überaus holdseligen musicirenden Engeln, die an den Stufen des Thrones sitzen. Die Färbung ist voll tiefer Gluth und leuchtender Kraft. Ausser anderen tüchtigen Bildern auf der Pinakothek zu Bologna malte er sodann in S. Cecilia mit seinen Schülern in einer Reihe von Fresken das Leben dieser Heiligen, welches zu seinen tüchtigsten Arbeiten gehört. Unter den auswärts befindlichen Bildern ist die Madonna im Rosenhag, die das vor ihr liegende Jesuskind verehrt, in der Pinakothek zu München eins der berühmtesten und anziehendsten. Kleinere Gemälde, meistens die Madonna oder die heil. Familie in Brustbildern darstellend, finden sich in vielen Galerien; eins der anmuthigsten in Dresden (Fig. 295). Die Madonna hat immer denselben ruhig sinnenden Ausdruck, dieselben sanften, dunklen Augen, dasselbe kräftig gerundete Oval des Gesichtes, und doch wirkt sie immer anziehend und wohlthuend. Auch Francia gehört zu den Meistern, deren Schöpfungskraft bis ins Alter in ungebrochener Frische vorhielt. Er starb 1517 kurz nachdem Rafael's heilige Cäcilia nach Bologna gekommen war, wie man sagt, aus Erschütterung über den gewaltigen Eindruck dieses Werkes.

Der tüchtigste unter den Schülern Francia's ist der Ferrarese *Lorenzo Costa,* der früher dem Einfluss der paduanischen Schule folgte, später aber in Bologna thätig war und durch Francia's Vorbild zu ähnlichem Schaffen angeregt wurde. Schöne Bilder von kräftig warmer, harmonischer Färbung in der Pinakothek zu Bologna und im Museum zu Berlin. Weniger selbständig sind der Sohn und der Neffe des älteren Meisters *Giacomo* und *Giulio Francia.*

d. Die Schule von Neapel.

Unmittelbarer als im übrigen Italien drang in Neapel der direkte Einfluss der flandrischen Kunst ein, wo unter König René von Anjou, der selbst ein Schüler der van Eyck war, genug Veranlassung zu einer solchen Verbindung geboten wurde. Obwohl es nicht an Bildern fehlt, welche für dieses Verhältniss bezeichnende Beispiele liefern, mangelt es doch noch sehr an eingehender Forschung über diesen Punkt der Kunstgeschichte. Selbst die Nachrichten über den Hauptmeister der dortigen Schule, *Antonio Solario,* von seinem früheren Schmiede-Gewerbe *lo Zingaro* genannt, sind dunkel und mit den ihm zugeschriebenen Bildern nicht zu reimen. Denn wenn Antonio wirklich von 1382 bis 1445 lebte, so kann er die ihm beigelegten Werke nicht gemalt haben, da sie mit ihrer ganzen Erscheinung in die letzte Hälfte des Jahrhunderts weisen. Die Sage macht Antonio zum Quintyn Messys des Südens, denn sie lässt ihn aus Liebe zur Tochter des Colantonio del Fiore aus einem Schmied ein Maler werden.

Die auf ihn bezogenen Tafelbilder, eine Madonna mit Heiligen im Museo zu Neapel, von tüchtiger Auffassung des Lebens, entschiedener Behandlung der Form und warmer harmonischer Farbe, und eine Kreuztragung in S. Domenico maggiore entsprechen ihrerseits nicht den ebenfalls ihm zugeschriebenen Fresken im Klosterhof von S. Severino. Sie enthalten in neunzehn Bildern das Leben des heil. Benedictus und sind eins der liebenswürdigsten Werke des 15. Jahrhunderts. Eher kühl als warm, und durchweg sanft, mild und harmonisch in der Farbe, während indess die Carnation warm und goldtönig erscheint, geben sie eine Reihe von Scenen klösterlichen Lebens, alles ruhig und still in holdem, gottseligem Frieden, ohne bedeutende Handlung oder Bewegung, aber interessant durch tüchtige Gruppen von Zeitgenossen und mehr noch durch die landschaftlichen Gründe, die eine Schönheit, eine Kraft und Tiefe der Stimmung entfalten, welche die ganze italienische Kunst des 15. Jahrhunderts nicht kennt, und die selbst in der folgenden Epoche vereinzelt dasteht. Grossartige, kühne Felsenpartieen, dann wieder sanft idyllische Gründe mit reizenden Fernsichten geben selbst den minder bedeutenden figürlichen Scenen einen hohen Werth und tragen zu der köstlichen Empfindung einsiedlerischer, friedenvoller Ruhe bei, die dem Charakter des Ortes entspricht und mitten im lärmenden Treiben Neapels doppelt wohlthuend berührt.

VIERTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert.

---

1. Die Bildnerei.

Die italienische Plastik hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts an der Hand der Antike eine neue Form der Darstellung gewonnen und in rastlosem Streben nach Wahrheit und Leben Bedeutendes erreicht. In einzelnen Erscheinungen schwang sie sich sogar zu einer Höhe empor, die ihr nachmals nur ausnahmsweise noch vergönnt war; wir brauchen nur an die Ghibertischen Thüren zu erinnern, deren Gleichen die folgende Epoche nicht wieder hervorgebracht. Wenn aber bisher noch der Aus-

druck eines oft scharfen und ins Styllose abschweifenden Realismus vorgeherrscht hatte, so sollte sich nun unter abermaligem vertieften Studium der antiken Werke ein Aufschwung zum Idealen, zum Schönen und Erhabenen geltend machen, der einen höheren, freieren Styl hervorrief. Was bei dieser Wendung allmählich litt, dann verloren ging, und auf Jahrhunderte unwiederbringlich dem plastischen Genius abhanden kam, ist die köstliche Naivetät der früheren Zeit, die liebevolle, wenn auch oft befangene Hingabe an die natürliche Erscheinung. Dagegen gewann die Plastik eine freie, grossartige Auffassung, eine breite, kühne Behandlung der Formen und eine Vereinfachung des Styls auf das Bedeutsame und Wesentliche, die wohl einen Augenblick mit der Antike wetteifern konnte. Freilich nur mit der Antike, wie sie zu den besten Zeiten der römischen Kaiser verstanden wurde, denn Werke wie der belvederische Apoll, der Torso und der Laokoon waren es, die in jener Zeit als die Spitze aller antiken Kunst anerkannt und bewundert wurden. So bedeutend diese Meisterwerke sind, so enthalten sie, verglichen mit den echt griechischen Arbeiten der besten Epoche, doch schon den Keim des theatralisch Affektvollen im Ausdruck und des Uebertriebenen in der Formbehandlung. Da also die Plastik so wenig wie die gleichzeitige Architektur an ursprünglicher Quelle, sondern nur aus zweiter Hand schöpfen konnte, so vermochte sie sich nicht lange rein von Affektation zu erhalten und verfiel schliesslich in einen Manierismus, welchem die Wahrheit und Einfachheit der Natur weichen musste.

Was aber noch mehr zu diesem Irrwege hindrängte, war die Stellung, welche diese Zeit zu ihren künstlerischen Stoffen einnahm. Allerdings ist das religiöse Gebiet auch jetzt noch stark dabei vertreten, allein diese Gegenstände wurden in einer idealistisch antikisirenden Auffassung behandelt, die im tiefsten Grunde dem Wesen der religiösen Stoffe zu fremd war, um ein rechtes Leben von innen heraus entfalten zu können. Wenn nun auch daneben in verschwenderischer Weise Gestalten und Geschichten der antiken Mythologie aufgenommen wurden, so erstarrte dies aufgewärmte Alterthum bald zur frostigen Allegorie, weil es nur für die angelernten Begriffe der Gebildeten berechnet war, ohne auf der Anschauung des ganzen Volkes zu beruhen. Sobald aber die Kunst den Boden volksthümlicher Ideen verliert, muss sie abstrakt werden und auf Abwege gerathen.

Es gab allerdings eine kurze Zeit, wo das Alterthum, vom modernen Geiste belebt, wieder erblühte und wo eine Reihe edelster Gestaltungen dem Bündniss christlicher Ideen und antiker Formbildung entsprossten. Aber nur die seltene Kraft und Reinheit besonders grosser Meister vermochte diese ideale Höhe zu halten; für die Menge selbst tüchtiger Ta-

lente war eine gleiche Stellung unmöglich, denn dazu hätte es eines mächtigeren geistigen Gegengewichtes bedurft, als gegenwärtig die christlichen Ideen der Auffassung dieser Zeit boten. So musste denn bald jene manieristische, hohle, übertriebene Richtung sich der Plastik bemächtigen und zuerst die Natur, dann die Schönheit aus ihrem Bereich vertreiben.

Doch vollzog sich diese Umwandlung erst dann, als eine wenngleich kurze, aber schöpfungsreiche und schönheiterfüllte Epoche vorbei war. Und auch selbst in den verschiedenen Gattungen der Plastik lässt sich ein verschiedenes Loos innerhalb der allgemeinen Strömung nachweisen. Am übelsten war von Anfang an das Relief gestellt, da schon in der vorigen Epoche der äusserste Grad des Malerischen in seiner Behandlung erreicht war, und selbst Meister wie Ghiberti diesem allgemeinen Irrthum opferten. In derselben Richtung bewegte sich denn auch, mit wenigen Ausnahmen, das 16. Jahrhundert weiter, so dass selbst die Ahnung des wahren Reliefstyls bis auf die neueste Zeit verloren ging.

Anders war es mit den selbständigen Statuen und Gruppen, für welche eine Zeit lang jene schon bezeichnete Höhe und Grösse eines wahrhaft idealen Styles gewonnen wurde. Aber auch hier erwies sich die zu grosse Freiheit, welche der modernen Kunst gestattet war, verhängnissvoll, und die völlige Auflösung des alten Bandes, das die Plastik mit der Architektur verknüpft hatte, wurde schliesslich verderblich für jene so gut wie für diese. Im 15. Jahrhundert hatte ein, wenngleich leichtes und dekoratives, bauliches Gerüst der Plastik ihre Stelle und ihre Gränzen angewiesen. In den edelsten Werken dieser neuen Epoche klingt dies Gesetz noch wohlthuend nach. Aber bald emanzipirt sich die Bildnerei so vollständig, dass sie allwärts über den Rahmen der Architektur hinausgreift und das Verhältniss so völlig auf den Kopf stellt, dass jene sich ganz nach ihren Launen richten muss. Dadurch musste schliesslich wie die Architektur so auch die Plastik ruinirt werden. Aus dem engen Verbande mit der Natur gelöst durch eine übertriebene und einseitige Nachahmung der Antike, nun vollends auch aus der ernsten und gesetzmässigen Hausordnung der Architektur entlassen, stürzte sie zügellos in Willkür und Entartung.

Wie schon aus diesen Andeutungen hervorgeht, umfasst unser Zeitraum mehrere Epochen, deren Entwicklung sich aus der Einzelbetrachtung näher ergeben muss. Wir werden die kurze Epoche der höchsten Blüthe kennen lernen, die eigentlich schon bald nach Rafaels Tode aufhört, deren schöne Nachklänge jedoch noch bis gegen 1540 die italienische Plastik beseelen. Dann aber beginnt jener Prozess der Auflösung, der unaufhaltsam vorschreitet und selbst die bedeutendsten Talente unwiderstehlich mit hinabreisst.

a. Florentiner Meister. [1]

Unter den Bildhauern dieser Epoche würde ohne Zweifel *Lionardo da Vinci*, der Schüler des Verrocchio, einen der bedeutendsten Plätze einnehmen, wenn nicht sein bewundertes Werk, die kolossale Reiterstatue des Francesco Sforza, bis auf wenige noch in Kupferstichen erhaltene Studien und Entwürfe dazu, spurlos untergegangen wäre. Die Ausführung des Gusses war nämlich verhindert worden, und als im Jahr 1499 die Franzosen Mailand einnahmen, wählten ihre Armbrustschützen das von Lionardo ausgeführte Thonmodell zur Zielscheibe bei ihren Schiessübungen, wodurch es denn freventlich zerstört wurde. Entschiedenen Einfluss gewann aber der hohe Geist des Meisters schon früh auf mehrere andere Bildhauer seiner Zeit, vorzüglich auf seinen Mitschüler *Giov. Franc. Rustici*, dessen Bronzegruppe des predigenden Johannes zwischen einem Pharisäer und Leviten als eines der edelsten und reifsten Werke dieser Zeit noch jetzt über dem Nordportale des Baptisteriums zu Florenz bewundert wird. Andere Arbeiten dieses hochbegabten Künstlers sind nicht mehr bekannt.

Umfassendere Kenntniss haben wir dagegen von dem Schaffen eines anderen florentiner Bildhauers, auf dessen Entwicklung Lionardo ebenfalls nicht ohne Einfluss geblieben ist, des edlen *Andrea Contucci*, genannt *Sansovino*, der von 1460 bis 1529 lebte. An Reinheit des Sinns, Vollendung der Form, harmonischer Schönheit des Empfindens und anmuthiger, maassvoller Behandlung darf man ihn den Rafael der Plastik nennen, obwohl er an Tiefe und Umfang dem Fürsten der Maler allerdings weichen muss. Aus seiner früheren Zeit stammen die Skulpturen des Sakramentsaltars in S. Spirito zu Florenz; wenigstens zeigen die Reliefs eine noch im herkömmlichen Style befangene Hand, während die überaus edlen Statuen der beiden Apostel, der Engel mit den Kandelabern und das Christkind ohne Zweifel später von ihm hinzugefügt wurden. Eins seiner vollendetsten Werke, und überhaupt eine der freiesten und schönsten Schöpfungen der modernen Plastik (Fig. 296) ist die seit 1500 gearbeitete Bronzegruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums daselbst, mit Ausnahme des von andrer Hand hinzugefügten Engels. Johannes der Täufer ist eine Gestalt von grossartigem Ausdruck und gewaltig vorbrechender Bewegung, die doch vollkommen rein von gemachtem Pathos bleibt; Christus zeigt einen mit vollkommner Freiheit edel durchgebildeten Körper und prägt in Gebärde und Stellung den gehaltenen Ernst und die würdevolle Stimmung des feierlichen Momentes aus. Der Dom von Genua besitzt von ihm die Statuen der Madonna und Johannes des Täufers (1503). Sodann finden sich in Rom mehrere seiner trefflichsten Werke, von 1505

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 72.

und 1507 zunächst die beiden herrlichsten Marmorgräber Italiens, im Chor von S. Maria del Popolo. Die Anordnung ist noch im Wesentlichen die des vorigen Jahrhunderts. Eine beträchtlich vertiefte Nische, die triumphbogenartig umfasst und durch Säulen eingeschlossen wird, enthält den Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Todten in sanftem Ausdruck des Schlummers ausgestreckt liegt. Freie Statuen, Engel und allegorische

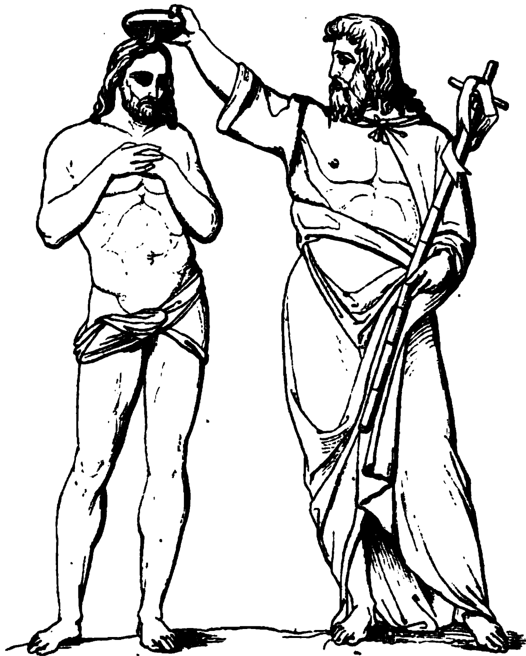


Fig. 296. Die Taufe Christi von Andrea Sansovino.

Gestalten von Tugenden sind als Bekrönungen und als Schmuck kleinerer Wandnischen angebracht; den oberen Abschluss bildet die Gruppe des Erlösers mit zwei fackelhaltenden, lebhaft bewegten Engeln. Ist schon alles Dekorative in zierlichster Anmuth behandelt, so steigert sich in den selbständigen plastischen Werken vollends der Styl zur lautersten Vollendung. In den allegorischen Nischenfiguren hat der Künstler durch eigenthümliches Herausbiegen der einen Schulter nach freiem Schwung gestrebt, obwohl das Mittel, denselben zu erreichen, fast etwas monoton wirkt. Am älteren Monument bauschen sich die Gewänder noch etwas, am jüngeren aber ist ein so klarer, harmonischer Fluss, ein so einfacher, rhythmischer Wohllaut, dass die Körperformen wie bei der Antike sich rein und edel

hervorheben. Unübertrefflich schön ist in den Portraitfiguren der Verstorbenen der Ausdruck des Lebens unter dem zarten Schleier eines sanften Schlummers ausgeprägt; in dem früheren stützt der Liegende den Kopf auf die Hand, in dem späteren ist der Arm leicht zum Kopf hinaufgezogen; in beiden herrscht vollendete Ruhe und Milde des Ausdrucks, harmonische Schönheit in Bewegung und Linien. — Ein andres römisches Werk ist in S. Agostino die Gruppe der Maria mit dem Kind und der h. Anna v. J. 1512, von edler Anordnung, herzlichem, innigem Ausdruck und vollendet durchgebildeten Formen, nur leider in ungünstigster Weise aufgestellt und kaum zu geniessen. Endlich leitete Andrea seit 1513 die reiche Marmorausschmückung des heiligen Hauses zu Loreto, wobei indess nur ein Theil von ihm selbst ausgeführt wurde. Das grosse Relief der Verkündigung arbeitete er um 1523; die Geburt Christi mit anbetenden Hirten und Engeln vollendete er 1528. Das Uebrige führten seine Schüler und Gehülfen aus.

Hier haben wir auch mit einigen Worten *Rafaels* zu gedenken, welcher zu mehreren plastischen Werken die Entwürfe machte und vielleicht eines derselben sogar eigenhändig ausführte. Wenigstens entspricht in der Capella Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom die Marmorgestalt des sitzenden Jonas sowohl durch den herrlichen Ausdruck, als durch die vollendete Schönheit wohl der Vorstellung, die man vom rafaelischen Geiste mitbringt während ebenda der Elias, wenigstens in der Ausführung, eine andre, geringere Hand verräth.

Mächtiger griff der grosse Nebenbuhler Rafaels, *Michelangelo Buonarroti* von Florenz (1475—1564) in das Gesammtgebiet der Plastik ein, ja so entscheidend wurde seine dämonische Künstlernatur in ihrem alle Fesseln zersprengenden Wirken für die jüngeren Zeitgenossen, dass er bei seinem Tode nur noch Nachahmer seiner Manier und seiner Schwächen hinterliess. Obwohl Michelangelo auch in der Architektur (vgl. S. 478) und mehr noch in der Malerei Grossartiges geschaffen hat, so betrachtete er selbst sich eigentlich als Bildhauer und bezeichnete die Skulptur als die Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte. Vergleichen wir nun seine plastischen Werke mit allen früheren, ja noch mit denen eines Rustici und Sansovino, so sieht man sogleich, dass mit ihm die Kunst an einem jener Wendepunkte angelangt ist, wo sie in eine neue Zeit mit vorher nicht geahnten Perspektiven eintritt. Seiner tiefen, leidenschaftlichen Seele genügte weder der sinnige, auf Naturwahrheit gestützte Realismus des 15. Jahrhunderts, noch die harmonische und ruhige Schönheit, welche unter den Händen jener Meister daraus emporgeblüht war. Jedes seiner Werke ist nur seiner selbst wegen vorhanden, und darin liegt eine Verwandtschaft mit der Antike; aber jedes ist auch wieder das Produkt stürmischer innerer Kämpfe eines unablässig nach einem höchsten Ideal

strebenden, unermüdlich nach einem neuen Ausdruck seiner Gedanken ringenden Geistes, dem das einmal Gewonnene so wenig Genügen gab, dass es oft unvollendet verlassen wurde, — und darin liegt der stärkste Gegensatz zur antiken Kunst. Fast alle seine plastischen Werke sind in irgend einem Theile unvollendet, manche musste er liegen lassen, weil er im gewaltigen Drange, die im Steine schlummernde Seele aus dem Marmor zu befreien, sich »verhauen« und den Block verdorben hatte.

Während also Michelangelo die Meisterwerke des Alterthums tief ergründete und aus ihnen sich einen selbständigen idealen Styl schöpfte, der in der kühnen Auffassung der Formen, in der freien, grossartigen Behandlung der Flächen, in dem fast Abstrakten, Typischen der Gesichtsbildung sich als ein Kind der Antike kund gibt, ist er andererseits der erste, der rücksichtslos mit der Tradition bricht und in den von ihm dargestellten Stoffen nur eine Gelegenheit zum Aussprechen eines ganz andren, nur ihm selbst angehörigen Inhalts sucht. Und damit beginnt denn erst die moderne Kunst, die Herrschaft der Subjektivität. Ja so unbedingt tritt in ihm dies neue Prinzip auf, dass er dem möglichst ergreifenden Ausdruck eines Gedankens zu Liebe mit den Gesetzen des natürlichen Organismus, die Niemand tiefer ergründet hatte, als Michelangelo, ein verwegenes Spiel treibt, sie gewaltsam seinen Intentionen sich beugen lässt und die Wahrheit wie die Schönheit verletzt, indem er gezwungene, ja unmögliche Stellungen aufsucht, gewisse Körperformen ins Kolossale oder Schwulstige übertreibt, und im trotzigen Bestreben, jeder lockenden Anmuth aus dem Wege zu gehen, nicht selten ins Gegentheil verfällt. Daher ist eine wahre Würdigung, ein echter Genuss seiner Werke so überaus schwer; daher ist es gewöhnlich eine Lüge, wenn ein nicht tief mit der Kunst Vertrauter über diese dämonischen Schöpfungen in banales Entzücken ausbricht, ähnlich wie auch das Schwärmen für die späteren titanischen Werke Beethovens so oft nur hohles Geschwätz ist. Wer aufrichtig sein will, wird zugeben, dass ein unbefangenes Auge zuerst von diesen Arbeiten Michelangelo's zurückgestossen wird; dass aber eine geheimnissvolle elementare Gewalt jeden nicht oberflächlichen und geistlosen Beschauer immer wieder zu dem grossen einsamen Meister zurückzieht; dass nun ein tiefes Versenken, ein ernstes Studium beginnt, bei welchem denn allmählich der Schlüssel des Verständnisses gefunden wird. Dann erst kann eine Würdigung dieser erhabenen Schöpfungen beginnen, aber man wird dabei inne werden, dass der Genuss, den sie bieten, einen tragischen Beigeschmack hat, denn er macht uns zu Theilnehmern der Schmerzen und Kämpfe, unter denen hier eine grosse Seele ihr Innerstes ans Licht gefördert hat.

Schon die frühesten Arbeiten verrathen den hohen Genius, zeigen wie er aus dem herrschenden Naturalismus zu einem höheren Styl, einer idealen

Auffassung hinstrebte. So das flach behandelte Reliefbild einer Madonna im Palast Buonarroti zu Florenz, und ebenda ein Hochrelief aus seinem siebzehnten Lebensjahre, Herkules im Kampf mit den Kentauren, ein Werk voll kühnen, gewaltigen Lebens, obwohl im Style antik römischer Sculpturen etwas überfüllt. Von holdseligster Anmuth und wahrhaft idealer Schönheit ist ein kandelaberhaltender Engel, den er ebenfalls in früher Jugendzeit (1494) am Grabmal des h. Dominicus in der Dominikanerkirche zu Bologna arbeitete. Wie rastlos der junge Meister schon jetzt in den verschiedensten Regionen seine künstlerischen Gedanken auszusprechen suchte, beweist die ebenfalls aus dieser Epoche stammende Marmorstatue des Bacchus in den Uffizien zu Florenz, die nicht bloss ein bedeutendes Naturstudium verräth, sondern auch den Ausdruck der Trunkenheit mit grosser Wahrheit künstlerisch verwerthet. Den Abschluss dieser Jugendperiode bildet die Pietas in S. Peter zu Rom vom Jahr 1499, d. h. die Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, eine herrlich aufgebaute, tief empfundene und edel vollendete Marmorgruppe, in den Köpfen von ergreifendem Ausdruck. Ungefähr derselben Zeit wird die grossartig schöne marmorne Madonna angehören, welche man in der Liebfrauenkirche zu Brügge sieht.

Bis dahin war die schöpferische Kraft des Meisters noch rein und naiv verfahren. Nun aber beginnt die Epoche seines Lebens, in welcher das gewaltsame Ringen seiner Natur die Schranken durchbrach, die Tradition von sich stiess und seine Phantasie auf einsame wilde Pfade führte. Zuerst entstand nach 1501 die kolossale Marmorstatue des David vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz, die er aus einem verhauenen Block arbeitete. Bei dem Zwange, den dieser Umstand ihm auferlegte, ist die treffliche Durchbildung des Körpers doppelt bewundernswerth, der Eindruck aber gleichwohl kein reiner, da die Kolossalität mit dem angenommenen Knabenalter im Widerspruche steht. Mit dem Jahre 1503, wo Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen wurde, beginnt in seinem Leben die Epoche der höchsten Meisterschaft. Der Entwurf eines Grabmonuments für diesen hochsinnigen und kunstliebenden Papst schien dem Meister Gelegenheit zu bieten, den kühnsten Flug seiner Phantasie zu wagen. Er entwarf 1504 einen mächtigen Freibau, von dessen Anordnung eine in den Uffizien befindliche Handzeichnung eine ungefähre Vorstellung gibt. In ausdrucksvoller Allegorie sind an den Pilastern gefesselte Gestalten angebracht, Personificationen der vom Papste wiedereroberten Provinzen und der durch seinen Tod in ihrer Thätigkeit unterbrochenen Künste. Andre Gestalten in Nischen und auf Postamenten, namentlich Moses und Paulus als Vertreter des thätigen und beschaulichen Lebens schliessen sich an, durchweg in willkürlicher Symbolik, aber schon in der flüchtigen Skizze voll grandiosen Ausdrucks und kühner Bewegung. Man sieht leicht, dass

hier die Skulptur nicht mehr wie in der früheren Zeit und selbst noch bei Sansovino sich der Architektur unterordnet, sondern dass diese nur der plastischen Gestalten wegen geschaffen ist. Leider kam das Werk, das ein unvergleichliches Riesendenkmal moderner Skulptur geworden wäre, nicht zur Ausführung, wodurch das Leben des Meisters auf lange Zeit schwer verbittert wurde. Nach vielfachen Veränderungen und nachdem auch ein zweiter kleinerer Entwurf vergeblich gemacht worden war, gelangte erst 40 Jahre später (1545) jenes kleinlich eingeschrumpfte, widersinnig componirte Denkmal zur Aufstellung, welches in S. Pietro in vincoli sich befindet. Das Meiste daran ist Arbeit der Schüler, so auch die Gestalt des Papstes, der mit seinem Sarkophag ganz verzwickt zwischen nüchternen Pilastern eingeklemmt ist. Vom Meister selbst sind die Gestalten der Rahel und Lea, die ebenfalls das beschauliche und thätige Leben symbolisiren sollen; vor allen die berühmte sitzende Kolossalgestalt des Moses. Der Künstler hat sich dabei einseitig von seiner symbolisirenden Intention leiten lassen und einen Moment aufgesucht, welcher die Andeutung einer gewaltigen Thatkraft gestattete. Es ist nicht der umsichtige Heerführer, der weise Gesetzgeber, den wir erblicken, sondern der stürmische Eiferer, der in aufflammendem Jähzorn ob der Abgötterei seines Volkes die Gesetztafeln zerschmettert. Er scheint eben die Anbetung des goldenen Kalbes zu erblicken, sein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck des Auges wendet sich drohend nach links; sein Bart, von der innern Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Brust herab; die Rechte stützt sich auf die Gesetztafeln und mit der Linken drückt er den Bart an sich, als müsse er den gewaltsamen Ausbruch mühsam zurückdrängen; aber das Vortreten des rechten Fusses und das Zurückziehen des linken verräth uns, dass im nächsten Augenblick die gewaltige Gestalt aufspringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausschütten wird. Dies dämonisch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erschütternde des Moments, verbunden mit der meisterhaft vollendeten technischen Behandlung, lässt indess doch nicht verkennen, dass die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und dass in ihm mehr der Ausdruck physischer Kraft und Leidenschaft, als geistiger Hoheit sich spiegelt. Ausserdem scheinen zwei unvollendet gebliebene Statuen Gefesselter, im Louvre zu Paris, zum Theil von grosser Schönheit, ebenfalls für dies Denkmal gearbeitet zu sein (Fig. 297).

Mehrere Arbeiten aus seiner mittleren Lebenszeit, früher als die eben betrachteten ausgeführt, bewegen sich noch in den Gränzen einer edlen maassvollen Schönheit. So die Marmorstatue eines nackten auferstandenen Christus mit dem Kreuz in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom, gegen 1521 entstanden. Das Motiv der Bewegung ist sehr edel, der geistige Ausdruck des Kopfes etwas allgemein und die Schönheit des sehr eleganten nackten

Körpers (dem die moderne Vorsicht einen Bronzeschurz und einen Schuh von demselben Metall gegen die angreifende Inbrunst der Küsse der Gläubigen hinzugefügt hat) mehr antik, als christlich. Ferner in den Uffizien zu Florenz die herrliche unvollendet gebliebene Jünglingsgestalt eines Apollo, dessen freie leichte Bewegung überaus schön gedacht und angedeutet ist. Ebendaselbst findet sich ein Medaillonrelief der Madonna mit dem sich auf das Buch stützenden Jesusknaben und dem kleinen Johannes, gleichfalls unvollendet, aber unübertrefflich schön in den Raum componirt und voll edler Empfindung.



Fig. 297. Sklave von Michelangelo.

Sodann folgen die beiden Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz, ein Auftrag Papst Leo X., aber erst gegen 1529 begonnen. Die Architektur dieser Monumente ist kleinlich dekorativ, aber wohl darauf berechnet, das Plastische bedeutender zur Wirkung zu bringen. In Wandnischen sitzen die Statuen der beiden Fürsten, und unterhalb derselben auf den rundgeschweiften Deckeln der Sarkophage ruhen bei Lorenzo [1] die Gestalten des Tages und der Nacht, bei Giuliano der Morgendämmerung und des Abends. Von einer bestimmten Gedankenbeziehung und Charakteristik ist hier nicht die Rede; es sind heroisch gebildete Körper, deren Formen zwar gewaltig und gross, aber nicht edel und schön behandelt sind; in der rhythmischen Bewegung von grossartigem

[1] Beide Gestalten haben seit Vasari ihre Namen getauscht, was nachgewiesen zu haben das Verdienst *H. Grimm's* ist.

Schwung, ist diese Wirkung doch mehrfach durch gewaltsames Verrenken der Glieder hervorgebracht. Dennoch ist die Stimmung in diesen mit rücksichtsloser Kühnheit durchgeführten Gestalten eine ergreifende, besonders wunderbar grossartig empfunden die Nacht, in völliger Auflösung des Schlafes, das müde Haupt ganz vornüber gebeugt auf den rechten Arm, der sich künstlich genug auf den linken Schenkel stützt. Die untern



Fig. 298. Grabmal Lorenzo's de' Medici, von Michelangelo.

Theile sind mächtig und energisch behandelt, die obern aber geradezu abstossend, als habe der Meister in herbem Trotz jedem leichten Genuss, jedem mühelosen Eindringen in seine Gedanken wehren wollen. Der Tag ist lebendig gedacht, wie er mit dem (unvollendeten) Kopfe über die Schulter wegblickt und im edlen Rhythmus der Glieder (allerdings nicht ohne Zwang) hingegossen liegt, dabei mächtig und wunderbar vollendet in den Formen. Die Statue Lorenzo's in kriegerischer Rüstung, mit kleinem, etwas tückischem Kopfe, hat in der Haltung grosse Einfachheit und Würde.

Ihn übertrifft jedoch die Gestalt Giuliano's, der das sinnende Haupt auf die Hand gestützt hält, und wie ein in Marmor versteinerter Gedanke

erscheint. Daher hat er den bezeichnenden Namen »il Pensiero« erhalten. Die beiden liegenden Figuren an seinem Monument sind vollendet leicht und frei ruhend in grossartigem Zug der Linien, in schlicht natürlicher Anordnung. Die Gestalt der Dämmerung ist edler und minder abstossend in den Formen, aber auch nicht so grandios im Ausdruck wie jene der Nacht. Die Linien des Ganzen sind von höchster Harmonie, von wahrhaft architektonischem Rhythmus.

In derselben Kapelle befindet sich eine unvollendet gebliebene sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde, abermals eine herrlich gedachte, gross angelegte Composition, der Kopf der Madonna mit einem fast tragischen Ausdruck, die Anordnung, namentlich in dem gar zu unruhig bewegten Kinde nicht ohne Gewaltsamkeit, dennoch ein Ganzes von ergreifendem Pathos. Aehnliche Vorzüge und ähnliche Mängel besitzt der verwundet hingestreckte, sterbende Adonis in den Uffizien, ebenfalls grossartig gedacht, und nur im Kopfe von maskenhaft manierirtem Gepräge. Eine Apostelstatue, unvollendet wie so viele seiner Werke und noch halb im rohen Marmorblock steckend, findet sich im Hofe der Akademie zu Florenz. Eine gequälte und unglückliche Arbeit ist die Gruppe der Kreuzabnahme im Dom daselbst. Dagegen zeugt die ebenfalls nicht vollendete Büste des Brutus in den Uffizien eine dämonische Energie der Charakteristik. Ein Portrait des Meisters, eine Bronzebüste im Conservatorenpalast zu Rom, gehört zu den tüchtigsten Arbeiten dieser Art, rührt aber schwerlich von seiner Hand.

Die geniale Willkür, der sich der grosse Meister immer mehr überliess, wurde ein Verhängniss für die Kunst. Wie in der Architektur, so gab er auch in der Skulptur das Signal zum Hereinbrechen eines ungezügelten Subjektivismus, der um so gefährlicher wurde, je weniger innere Grösse in den Nachahmern lag, und je mehr dieser Mangel durch übertriebene michelangeleske Formen in arger Manier verdeckt werden sollte. Dennoch gibt es zunächst einige Künstler, die sich noch ziemlich frei in einer maassvolleren Richtung zu erhalten wissen. Zu diesen gehört *Tribolo*, eigentlich *Niccolo Pericoli* (1485 bis 1550), der unter Andrea Sansovino an der Casa Santa zu Loreto beschäftigt war und den anmuthigen, edlen Styl jenes Meisters aufnahm. Selbständig verwerthete er denselben an den Reliefs der beiden Seitenportale der Façade von S. Petronio in Bologna, wo er die Geschichten des Moses und des Joseph in anziehender Weise behandelte. Im Innern derselben Kirche findet sich von ihm ein Relief der Himmelfahrt Mariä, ebenfalls eine gediegene Arbeit. Sodann ist hier anzuschliessen der durch seine dekorativen Werke und seine Goldschmiedarbeiten, sowie durch seine Selbstbiographie interessante *Benvenuto Cellini* (1500 bis 1572). Von Franz I. nach Frankreich berufen, wurde er dort mit umfangreichen Arbeiten betraut, aber weder von den lebens-

grossen silbernen Statuen noch von der kolossalen Figur des Mars, die vermuthlich allesammt sich nicht über ein allgemeines dekoratives Niveau erhoben, ist Etwas erhalten. Dagegen findet sich im Museum des Louvre das feine, zierlich durchgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, in der Ambraser Sammlung zu Wien ein reich geschmücktes, in Gold gearbeitetes Salzfass, und in Windsor Castle ein überaus prachtvoller Ritterschild. In Italien besitzt Florenz unter der Loggia de' Lanzi sein Hauptwerk späterer Zeit, die Bronzestatue des Perseus, mit dem Haupte der Medusa, zwar in seiner sorgfältigen Behandlung nicht ohne naturalistische Befangenheit, aber doch von glücklichem Liniengefühl und kräftigem Ausdruck.

b. Oberitalienische Meister.[1]

Durch die übermächtige Einwirkung der toskanisch-römischen Schule kommt nun auch in den harten Naturalismus der Schulen Oberitaliens ein milderer Hauch von Anmuth und Schönheit, der vorzüglich durch Andrea Sansovino sich dorthin verpflanzt. Einer der gediegensten unter diesen Künstlern ist *Alfonso Lombardo* (1488—1537), der in Bologna gleichzeitig mit Tribolo arbeitete und durch dessen Vermittlung jene idealere Richtung erhielt. Im Dom zu Ferrara finden sich aus seiner früheren noch etwas naturalistischen Zeit die Thonfiguren der Apostel; seine bedeutendsten Werke besitzt Bologna. In S. Pietro daselbst sieht man eine Kreuzabnahme, ebenfalls in Thon; sodann mehrere gediegene Werke an S. Petronio, vor Allen im Bogenfelde des linken Seitenportals die Auferstehung Christi, klar und edel durchgeführt; in S. Domenico die miniaturartig feinen, graziösen Reliefs am Untersatze der Arca di S. Domenico, und im Oratorium an S. Maria della Vita die trefflich componirte und freibewegte, lebensgrosse Thongruppe des Todes der Maria.

Auch Modena hat in dieser Zeit einen fruchtbaren und talentvollen Künstler, *Antonio Begarelli* (bis 1565), der innerhalb der allgemeinen Strömung sich sein besonderes Fahrwasser suchte. Seine Hauptwerke bestehen in grossen Gruppen von gebranntem Thon; sein Styl hat mancherlei Verwandtschaft mit den Gemälden Correggio's, seine Gestalten sind voll süsser Schönheit, aber in der Composition folgt er überwiegend malerischen Gesetzen. In seiner Vaterstadt besitzen die bedeutenderen Kirchen seine wichtigsten Werke; so S. Maria pomposa die Gruppe der um den Leichnam des Herrn Klagenden; S. Francesco die leidenschaftlich bewegte Kreuzabnahme, die völlig den Eindruck eines grossen Gemäldes macht; edler und einfacher in S. Pietro der todte Christus nebst Trauernden; in S. Domenico die Gruppe von Christus zwischen Martha und Maria, endlich im

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 78.

Museum zu **Berlin** ein Altar mit einem Kruzifixus und vier Engeln von einfacher Anmuth.

In diese Reihe gehört ferner *Andrea Riccio*, genannt *il Briosco* (1480 bis 1532), der hauptsächlich in seiner Vaterstadt **Padua** thätig war. Mit einem besonders feinen Sinn für lebensvolle Anordnung und gediegene



Fig. 299. Von Riccio's Kandelaber in S. Antonio zu Padua.

Durchbildung verbindet sich in ihm eine geistreiche Frische des Schaffens. Doch ist die Fülle seiner Phantasie so gross, dass sie im Relief ihn so wenig wie die meisten seiner Zeitgenossen vor einer gewissen Ueberladung geschützt hat. Frei und lebendig sind die beiden Bronzereliefs, David vor der Bundeslade tanzend, und Judith und Holofernes, an den Chorschranken von S. Antonio. Verwandten Charakter hat der berühmte, daselbst aufgestellte **Bronzekandelaber** aus demselben Jahr 1507, der allerdings im Sinne der Zeit in seiner ganzen Höhe von 11 Fuss mit einer

verschwenderischen Pracht von Ornamenten, namentlich mit allen erdenklichen phantastischen Gebilden der antiken Mythologie überladen, aber in der trefflichen Durchführung und besonders in den Reliefs des Fusses voll Geist und Leben ist. Wir geben, zugleich zur Charakteristik der dekorativen Richtung dieser Epoche, eine Abbildung der unteren Theile. Eine Anzahl von Reliefs, die vom Grabmal der Torriani aus Verona stammen, jetzt in Paris im Museum des Louvre sich finden, gehören ebenfalls ihm an.

Der gefeierte Hauptmeister der oberitalienischen Skulptur ist aber der Florentiner *Jacopo Tatti*, der nach seinem grossen Lehrer Andrea Sansovino gewöhnlich *Jac. Sansovino* genannt wird und in seinem langen Leben (1479 bis 1570) ein halbes Jahrhundert hindurch die Baukunst und Bildnerei Venedig's beherrschte. In seiner früheren Epoche schloss er sich mit Glück und nicht ohne selbständige Empfindung dem reinen und edlen Styl seines Lehrers an, wie die grosse Marmorstatue der sitzenden Madonna mit dem Kinde in S. Agostino zu Rom beweist. In diese Zeit gehört auch die Statue des Apostels Jacobus im Dom zu Florenz, und als Zeugniss seiner lebenswarmen und originellen Auffassung antiker Gegenstände, die Marmorstatue eines Bacchus in den Uffizien, ein mit geistreicher Frische entworfenes und vortrefflich durchgeführtes Werk. Im Jahre 1527 nach der Einnahme und Plünderung Rom's durch die Franzosen, begab Jacopo sich nach Venedig, wo fortan seine glänzende Stellung im Reiche der Kunst begann und er, unterstützt von einer grossen Anzahl Schüler und Gehülfen, eine bedeutende Menge von Arbeiten schuf. Der Werth derselben ist nicht immer gleich, auch wohl durch das grössere oder geringere Maass seiner Theilnahme an der Ausführung bedingt. Bisweilen waltet der harte Naturalismus der Schule darin vor, auch fehlt es nicht an Uebertreibung und Ueberladung; im Ganzen aber hält Jacopo in einer Zeit, wo fast alle Künstler dem durch Michelangelo verursachten Manierismus verfallen waren, seine Kunst auf einer ähnlichen Höhe wie die gleichzeitigen venetianischen Maler die ihrige, getragen von einer anziehenden Lebenswärme und tüchtigen Auffassung der Natur. Von seinen zahlreichen Arbeiten in Venedig nennen wir vor allen die Bronzethür der Sakristei von S. Marco, deren Anordnung und Eintheilung einen Nachklang der berühmten Ghiberti'schen Thür zu Florenz erkennen lässt. Ein zierlicher Rahmen mit den Statuetten der Propheten und einzelnen, stark vorspringenden Köpfen geschmückt, umfasst zwei grössere Reliefs, Christi Grablegung und Auferstehung, die trefflich und geistvoll componirt sind. Nicht minder lebendig gedacht, allein etwas übertrieben und maasslos sind die sechs Bronzereliefs, welche Wunder des heiligen Marcus darstellen und an den Chorschranken in S. Marco angebracht sind. Dagegen verrathen die kleinen sitzenden Bronzebildnisse der vier Evangelisten auf

der Balustrade vor dem Hochaltar den überwiegenden Einfluss Michelangelo's. Um 1540 schmückte er die Loggia am Fuss des Glockenthurms mit allegorischen und mythologischen Reliefs und Statuen, von welchen besonders die erstern eine frische Anmuth zeigen. Auch die kolossalen Marmorstatuen des Mars und Neptun am Fuss der Riesentreppe des Dogenpalastes sind noch von einer bedeutenden Lebenskraft erfüllt und sehr



Fig. 300. Relief von der Bronzethür des' Jacopo Sansovino in S. Marco.

tüchtig behandelt. Ueberaus fein und liebenswürdig, zu seinen schönsten Werken dieser Art gehörend, sind die Statuen der Tugenden, besonders der Hoffnung am Grabmal des Dogen Venier in S. Salvatore, nach 1556 entstanden. Als bedeutender Portraitbildner endlich bewährt Jacopo sich durch die sitzende Statue des Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giuliano. In S. Antonio zu Padua rührt von ihm und seinen Schülern der reiche Schmuck der Kapelle des Heiligen, mit Ausnahme jener bereits oben erwähnten Reliefs der Lombardi. Doch ist das von Jacopo herrührende Relief, die Auferweckung einer Selbstmörderin, eine seiner styl-

losesten Arbeiten, allerdings wie immer nicht ohne Geist und Leben, aber der Affekt übertrieben, die Körper scharf und eckig bis ins Unschöne, die Gewandung zerfahren. Dagegen rührt eine der edelsten und innigsten Compositionen, die Auferweckung eines todten Jünglings, von dem talentvollsten und tüchtigsten seiner Schüler, dem Veroneser *Girolamo Campagna* her.

c. Nachahmer Michelangelo's.[1]

Durch Michelangelo hatte die Skulptur einen neuen grossartig idealen Styl gewonnen, aber zugleich jene verderbliche Hinneigung zum gewaltsam Effektvollen und Gesuchten, welche den grossen Meister selbst bisweilen in Manier verfallen liess. Was aber bei ihm stets Ausdruck einer innerlichen Ueberzeugung, Ergebniss eines gewaltigen schöpferischen Prozesses war, sank bei seinen Nachahmern zur äusserlichen Phrase, zur hohlen Manier herab. Selbst bedeutende Talente vermochten sich diesem dämonischen Einfluss nicht zu entziehen, der wie ein tragisches Schicksal die moderne Kunst nach kurzer höchster Blüthe dem Verfalle preisgab. Von den Gehülfen Michelangelo's war *Montorsoli* meistens in Genua thätig, wohin er durch Andrea Doria berufen wurde; von *Guglielmo della Porta*, der ebenfalls zuerst in Genua thätig war, stammt das prächtige Grabmal Papst Paul III. im S. Peter zu Rom; von *Bartolommeo Ammanati* der ungeschickte und anspruchsvolle Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz.

Grössere Bedeutung hat ein niederländischer Künstler *Giovanni da Bologna* (1524 bis 1608), dessen Hauptthätigkeit sich in Florenz concentrirt. Er weiss seinen Gestalten bei aller Allgemeinheit des Ausdrucks eine energische Sicherheit und harmonische Schönheit zu geben, und seine Monumente in der Gesammtanlage effektvoll aufzubauen. Prächtig und wirksam ist der grosse Brunnen zu Bologna vom Jahre 1564; meisterhaft aufgebaut, wenngleich in der Formbehandlung und im Ausdruck unangenehm manierirt die berühmte Marmorgruppe des Raubes der Sabinerinnen unter der Loggia de' Lanzi zu Florenz; tüchtig und bedeutend die bronzene Reiterstatue Cosimo I. auf der Piazza del Granduca; endlich in den Uffizien sein geistreichstes und zugleich durch feinste Formbehandlung ausgezeichnetes Werk, der berühmte Mercur, welcher allerdings wunderlich genug von einem bronzenen Windhauch getragen wird, aber voll entzückender Leichtigkeit und Anmuth, als würde die Figur pfeilschnell in die Höhe schiessen.

Hieher gehört endlich ein älterer Meister, der sich in unwürdiger, neidischer Weise als Nebenbuhler Michelangelo's geltend zu machen strebte

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 72.

und durch die Ironie des Schicksals gegen seinen eignen Willen zu den manierirtesten Nachahmern des grossen Meisters gehört: *Baccio Bandinelli* (1487 bis 1559). Sein tüchtigstes Werk sind die Reliefgestalten von Propheten, Aposteln, Tugenden und andern Personificationen, die sich an den Marmorschranken des Chors im Dom zu Florenz befinden. Meist in schön erfundenen Motiven und mannichfaltiger Anordnung mit oft grossartiger, bisweilen auch etwas hartgebrochener Gewandung sind sie geistvoll in den Raum componirt und schon als ganz flach behandelte Reliefs von grossem Interesse. Unangenehm übertrieben und manierirt ist dagegen die Marmorgruppe des Hercules und Cacus vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz, eine phrasenhafte Nachahmung der Kolossalform und der grandiosen Behandlung Michelangelo's.

2. Die Malerei.

Was die Zeit des Perikles für die Skulptur gewesen war, das wurde die Epoche des 16. Jahrhunderts für die Malerei. Warum die moderne Welt gerade in dieser Kunst ihr Höchstes ausdrücken musste, haben wir schon früher entwickelt. Das 15. Jahrhundert hatte dazu in vielseitigster Weise die Wege gebahnt, alle Kreise der Anschauung mit Energie durchdrungen und die volle charakteristische Wahrheit des Lebens zur Erscheinung gebracht. So hatte die Malerei die unbedingte Herrschaft über das Reich der Formen erlangt und konnte nun mit höchster Freiheit sich zur Darstellung der tiefsinnigsten Ideen, der erhabensten Schönheit wenden. Der hohe Styl, der die Werke dieser goldenen Zeit von allen früheren und späteren unterscheidet, war die nothwendige, natürliche Blüthe des edlen Kunstgefühls, das sich im italienischen Volke in consequenter Pflege immer lebendiger entfaltet hatte. Die Verwandtschaft mit der antiken Kunst war nicht mehr das Ergebniss des Studiums oder der Nachahmung, sondern der Ausdruck einer inneren Uebereinstimmung.

Hätte diese höchste Vollendung der Kunst nur in einem einzigen Meister sich concentrirt, so würde dies genügen, der italienischen Malerei jenes Zeitraumes für immer den Stempel der Classicität aufzuprägen. Um so wunderbarer erweist sich aber die schöpferische Kraft dieser unvergleichlichen Epoche, da eine ganze Reihe von Meistern ersten Ranges neben einander auftritt, die in eben so vielen bedeutenden originalen Richtungen denselben letzten Schritt zum Gipfel idealer Schönheit, classischer Vollendung zurücklegen. So tief war der Gedankeninhalt dieser Epoche, so gross wusste sie den ganzen Kreis christlicher und antiker Anschauungen zu erfassen und auf eine Höhe zu heben, wo jede exclusive Beschränkung schweigt und das allgemein menschliche Gefühl sich vom ewig Wahren

und Schönen ganz erfüllt zeigt, dass selbst die Talente zweiten Ranges von dem gewaltigen Strom mit fortgerissen, sich auf der Höhe seiner mächtigen Wogen erhielten und Werke schufen, in denen Adel, Schönheit und ein Hauch jener höchsten Vollendung der grossen Meister unvergänglich fortklingt. Die strengen Schranken, innerhalb deren die Meister des vorigen Jahrhunderts ihre besonderen Bahnen verfolgt hatten, fielen unter dem lebendigen Austausch, der regen Wechselwirkung, in welche jetzt die Maler der verschiedenen Gruppen traten. Nur dadurch vermochten sich aus den einseitig bedingten Richtungen der Schulen die allseitig entwickelten grossen künstlerischen Charaktere der Meister zu erheben und die Befreiung der Kunst zu vollenden. Allerdings hält sich auch in der Malerei diese Epoche der reinsten, edelsten Blüthe nur kurze Zeit auf ihrer Höhe; allerdings wird auch hier der ideale Styl bald flach und äusserlich gehandhabt und die Hülle noch festgehalten, nachdem die Seele bereits entflohen war. Aber diese kurze Zeit umfasst eine solche Fülle des Höchsten und Schönsten, dass in seinem wunderbaren Lichte alles Vorangegangene nur wie eine Andeutung, wie eine Verheissung dasteht, und dass die Meisterwerke, welche die glänzende Erfüllung enthalten, bis in die fernsten Zeiten einen Strahl von Schönheit und Herrlichkeit senden, der die späten nachgebornen Geschlechter mit unsterblichem Glück durchdringt.

a. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Der Begründer dieser neuen und höchsten Epoche der Malerei ist *Lionardo da Vinci*,[1] 1452 in der Nähe von Florenz auf dem Schlosse Vinci geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war eine jener seltenen Erscheinungen, in welchen die Natur alle denkbaren menschlichen Vollkommenheiten zu vereinigen liebt, von eben so anmuthiger als würdevoller Schönheit, von kaum glaublicher körperlicher Kraft, geistig aber von so vielseitiger Begabung, wie sie fast nie in derselben Persönlichkeit sich zu verbinden pflegt. Denn nicht bloss in der Skulptur und der Malerei glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, nicht bloss begründete er durch scharfsinnige wissenschaftliche Untersuchungen über Anatomie und Perspektive, deren Resultat er in seiner Abhandlung über die Malerei niedergelegt hat, die Theorie seiner Kunst, sondern in allen andern Zweigen der praktischen und mechanischen Kenntnisse war er dem Wissen seiner Zeit weit vorausgeeilt. Er erforschte die Gesetze der Geometrie, der Physik und der Chemie, er war als Ingenieur und Architekt

[1] *C. Amoretti*, Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano 1804. — Leonardo da Vinci vom Grafen *H. v. Gallenberg*, Leipzig 1834. — Léonard de Vinci et son école, par *Rio*. Paris 1855. — Umrisse nach L.'s Werken gibt *Landon* in seinem bekannten Werke Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres etc. Paris. — Vergl. Denkm. d. Kunst, Taf. 74.

thätig, baute Kanäle, Schleusen und Festungen, erfand Maschinen und mechanische Kunstwerke aller Art und war nebenbei ein eifriger Pfleger der Musik und ein geistvoller Dichter und Improvisator. Der Trieb nach Erkenntniss führte ihn in seinem rastlosen Leben unablässig zu neuen Studien und Erfindungen, und obwohl er der Malerei nur einen kleinen Theil seiner Zeit und Kraft gewidmet hat, verdankt sie ihm vornehmlich ihre Vollendung und Befreiung.

Gleich den übrigen Künstlern des 15. Jahrhunderts ging auch er zunächst von der naturgemässen charakteristischen Auffassung des Lebens aus und führte die Kunst zur vollendeten Herrschaft über die Form. Zugleich aber wusste er damit den höchsten Ausdruck der Schönheit, die tiefste Kraft des Gedankens, die Offenbarung des Ewigen und Göttlichen zu verbinden. In der künstlerischen Durchführung seiner Ideen genügte er selbst sich jedoch so wenig, dass er nach langer unermüdlicher Arbeit viele seiner Werke gleichwohl unvollendet hinterliess, oder zu ihrer vollkommenen Darstellung stets neue technische Hülfsmittel verwendete, die leider den Untergang seiner bedeutendsten Werke beschleunigt haben. Eine unübertreffliche Sorgfalt in der zartesten Durchbildung, eine Gediegenheit der Zeichnung und Modellirung, wozu noch als eine Errungenschaft seines gründlichen Studiums der Luftperspektive ein zarter Schmelz des Colorits und eine duftige Weichheit der Umrisse kommen, sind Lionardo's Werken eigenthümlich. Im Ausdruck verbindet er Würde und Grossartigkeit mit einer Anmuth, die namentlich bei Frauenköpfen in den süssesten Liebreiz übergeht. Der Typus seiner weiblichen Idealköpfe mit den grossen, dunklen, tiefen Augen, der etwas langen, geraden Nase, dem lächelnden Mund und dem schmal zulaufenden Kinn ist ein allgemeines Eigenthum seiner sämmtlichen Schüler und Nachahmer geworden, doch mischt sich in seinen Originalwerken mit diesem holdseligen Lächeln ein träumerisch wehmüthiger Ausdruck, der das schwärmerisch Tiefe, Seelenvolle seiner Auffassung bezeichnet.

Da Lionardo schon früh entschiedenes Talent zur Malerei zeigte, wurde er dem Verrocchio übergeben, den er bald so sehr übertraf, dass dieser das Malen verschworen haben soll. Man zeigt noch in der Akademie zu Florenz ein Bild jenes Meisters, die Taufe Christi, von herbem, schneidendem Naturalismus und fast skeletartiger Zeichnung der Körper. Ungleich schöner als die übrigen Figuren desselben ist die Gestalt eines Engels, den nach dem Zeugniss Vasari's Lionardo ausgeführt hat. Andere Arbeiten dieser Jugendepoche sind untergegangen oder verschwunden; weder von seinen beiden Kartons des Neptun und des ersten Sündenfalles, noch von einem phantastischen Unthier, das er auf einen Schild gemalt hatte, ist eine Spur erhalten, und auch der Medusenkopf in den Uffizien zu Florenz wird mit Unrecht als ein Werk des Meisters angegeben.

Ebenso wenig bewahrt die Galerie Pitti in dem überaus fein durchgeführten Portrait der Ginevra Benci und dem nicht minder trefflichen Bildniss eines Goldschmieds (von Lorenzo di Credi) ächte Arbeiten aus Lionardo's Frühzeit. Dagegen ist das Freskobild der Madonna mit einem daneben knieenden Donator im Kloster S. Onofrio zu Rom zuverlässig von Lionardo, und zwar muss es noch aus dieser Zeit herrühren, denn es zeigt in der Charakteristik und der einfach kühlen Farbenstimmung den Einfluss der florentiner Schule. Freier, in selbständiger Entwicklung tritt dagegen der Meister in der Anbetung der Könige auf, einem grossen, nur braun untermalten Bilde in den Uffizien, bei dem die rührende Liebenswürdigkeit der Madonna, die Inbrunst in den anbetenden Königen und die Poesie der Anordnung von entwickelter Meisterschaft zeugen.

Gegen das Jahr 1482 wurde Lionardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen, zunächst in seiner Eigenschaft als Musiker und Improvisator. Aber es gibt noch ein als Memoire abgefasstes Schreiben des Künstlers, worin er dem Herrscher Mailands seine Dienste als Ingenieur, Kriegsbaumeister, Architekt, Bildhauer und Maler anbietet. Ausser den theoretischen Abhandlungen über seine Kunst, die er hier verfasste, waren es zwei grosse künstlerische Unternehmungen, denen er bis gegen 1499 seine Kraft widmete. Das eine war das Reiterstandbild, von dem schon oben die Rede gewesen ist, und dessen Untergang immer zu bedauern sein wird; das andere (1496—98) das weltberühmte Abendmahl im Refektorium bei S. Maria delle Grazie,[1] ein Werk, dessen schmachvolle Verwüstung noch viel mehr zu beklagen bleibt. Mancherlei Unbill und Zerstörung durch Ueberschwemmungen des tief gelegenen Saales, durch die gedankenlose Rohheit, welche die untere Mitte des Bildes mit einer Thür durchbrach, und wohl auch durch die ursprüngliche mangelhafte Beschaffenheit der Mauer veranlasst, haben das Werk dem Untergang entgegengeführt. Mehr als alle diese Umstände trug aber die unheilvolle Idee des Meisters, sein Werk in Oelfarben auf die Wand zu malen, zur Zerstörung bei, und schliesslich mussten, um das Schicksal dieses unerhört gemisshandelten Bildes zu vollenden, im vorigen Jahrhundert zwei elende Stümper, Bellotti und Mazza, den Frevel begehen, Lionardo's grösste Schöpfung völlig zu übermalen. Erst in neuester Zeit hat man mit aller Sorgfalt diese Zuthaten zu entfernen unternommen, und nach allen Verwüstungen ist doch noch der Schimmer der ehemaligen Schönheit so unzerstörbar, dass der Eindruck des Originals selbst über das hinausgeht, was der treffliche Stich Rafael Morghen's gewährt. Allerdings ist dabei das vorhergehende genaue Studium dieses bedeutenden Blattes unerlässliche Bedingung. Auch gewähren die noch erhaltenen Originalcartons

[1] *Bossi*, del cenacoli di Lionardo da Vinci. Milano 1819. — Vgl. dazu die schöne Abhandlung Goethe's.

der Köpfe, der Christus in der Galerie der Brera und die Apostel in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar, die wichtigsten Aufschlüsse.

Nach der erschöpfenden Betrachtung, welche wir Goethe verdanken, wäre es überflüssig und vermessen, eine ausführliche Schilderung des Werkes zu geben. Ausserdem wer kännte es nicht aus den Stichen, wer



Fig. 301. Gruppe aus dem Abendmahl Lionardo's da Vinci.

hätte nicht immer wieder die unvergleichliche Hoheit des göttlichen Lehrers und Meisters, die kein Künstler mit gleicher Tiefe erfasst und dargestellt hat, die grossartige Charakteristik der ihn umgebenden Gestalten der Jünger bewundert, wen hätte nicht der erschütternde Eindruck dieses tief tragischen Vorganges ergriffen! Denn Lionardo hat sich nicht mit der ruhigen Darstellung der Abendmahlsscene begnügt, wie sie vor ihm so oft typisch wiederkehrend vorgeführt wurde; ebenso wenig genügte ihm die Aufgabe, bei einfacher Schilderung dieser heiligen Scene durch tiefe Auffassung und Durchbildung der einzelnen Charaktere ein neues Interesse zu wecken. Alles das ist in vollendeter Weise vorhanden, aber indem der

Meister den Moment zum Ausgangspunkt nimmt, wo Christus wehmüthig ernst die Worte ausspricht: »Einer unter euch wird mich verrathen,« bricht er mit der ganzen Tradition, wirft einen zündenden Funken in die Versammlung und wagt es kühn, die stille trauliche Feier des Liebesmahles Christi in eine tief dramatische leidenschaftliche Bewegung aufzulösen. Und doch vermochte nur ein solcher Meister in dem ganzen Aufruhr der Empfindungen, wo Wehmuth, Schmerz, peinvolle Ungewissheit, Zorn, Entrüstung und selbst Entsetzen zusammentreffen, das edelste Maass zu halten, vermochte mit tiefer Seelenkunde jeden besonderen Ausdruck mit innerer Nothwendigkeit aus den einzelnen Charakteren zu entwickeln, und in dem Hin- und Wiederbranden der streitenden Gefühle den göttlichen Meister in wunderbarer Hoheit, nur leise umflort vom Ausdrucke des Kummers, in ruhiger Ergebung mitten hineinzustellen. Schon die Composition, die auf jeder Seite je drei Jünger in zwei Gruppen vereinigt, und dadurch noch wirksamer die Gestalt Christi zur dominirenden macht, ist einer der grössten Meistergedanken der Kunst. Unerschöpflich sind innerhalb dieser Gliederung die feinen Gegensätze der Charaktere, die im Ausdruck der Köpfe, in der Bewegung, der Gewandung und vorzüglich im physiognomischen Gepräge der Hände sich offenbaren. Zum Beleg geben wir eine dieser Gruppen, die zur Rechten Christi befindliche, die den in Schmerz versunkenen Lieblingsjünger, den feurigen, zornig erregten Petrus und den betroffen zusammenfahrenden Verräther umfasst.

Aus derselben Zeit seines mailänder Aufenthalts datiren mehrere andere Bilder des Meisters, vorzüglich Portraitdarstellungen. So in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand mehrere schöne Bildnissköpfe in Pastell, ferner das Portrait des Lodovico Sforza, frei, breit und kühn behandelt, während das im Profil aufgefasste seiner Gemahlin sehr fein und von detaillirtester Ausführung noch im Charakter der früheren Epoche sich darstellt. Dahin gehört ferner das ähnlich behandelte, poetisch anziehende Bildniss einer Geliebten des Lodovico, der Lucrezia Crivelli im Louvre zu Paris, das dort als »belle ferronnière« bezeichnet wird. Ebendaselbst findet sich das Halbfigurenbild Johannes des Täufers in der Wüste, das indess schon durch sein Helldunkel und den ausgeprägt schwärmerischen Ausdruck des Kopfes den Uebergang in die spätere Epoche bezeichnet. Eine überaus holdselige, aber unvollendete Madonna mit dem Christusknaben, der ein Lamm an die Brust drückt, in der Brera zu Mailand wird derselben Epoche angehören. Auch hier sind wieder die Hände von vollendet feiner charakteristischer Zeichnung.

Als im Jahr 1499 die Franzosen in Mailand einrückten, begab Lionardo sich nach seiner Vaterstadt Florenz zurück, wo er mehrere Jahre künstlerisch thätig war. In diese Periode fällt vor Allem der Carton eines grossen Bildes, der Schlacht bei Anghiari, den er 1503 bis 1504

für den Saal des Palazzo Vecchio ausführte. Auch Michelangelo wurde kurz darauf zu einer ähnlichen Arbeit aufgefordert, mit der er gegen seinen grossen Landsmann in die Schranken trat. Die beiden Cartons, von den ersten damaligen Meistern entworfen, waren gleichsam das offne Manifest, mit welchem die Kunst den Moment bezeichnete, da sie sich zum höchsten Gipfel aufzuschwingen anschickte. Die jüngeren Künstler, wie Rafael und viele andere, sammelten sich zur Bewunderung und zum Studium um diese Werke, die recht eigentlich die neue Aera der Malerei begründeten. Auch dieser Carton Lionardo's — und nicht minder der seines Nebenbuhlers — ist untergegangen. Nur eine Gruppe von vier Reitern, die in leidenschaftlicher Bewegung um eine Fahne kämpfen, ist durch eine Zeichnung von Rubens, welche Edelingk im Stich wiedergegeben hat, davon auf uns gekommen, genug um von der Kühnheit und Macht der Composition ein Zeugniss abzulegen. Kurz vorher hatte Lionardo einen Carton der h. Familie gezeichnet, der ebenfalls die höchste Bewunderung erregte und gegenwärtig sich in der Akademie zu London befindet. Maria hält den Knaben, der sich liebkosend zum kleinen Johannes wendet, auf dem Schoosse, während die heil. Anna voll süssen Glückes daneben sitzt. Noch eine andre Composition der h. Familie ist in mehreren Nachbildungen der Schüler vorhanden, von denen die beste sich im Louvre befindet (Fig. 302). Hier sitzt die Madonna auf dem Schoosse der heil. Anna und schaut lächelnd dem Kleinen zu, der ein junges Lamm besteigt. Die Freiheit, mit der ein geradezu genrehaftes Motiv aufgenommen und doch dabei die ächt weibliche Hoheit und Anmuth gewahrt sind, weist mit Bestimmtheit auf den grossen Meister zurück. Auch das edel aufgefasste Selbstportrait, welches die Sammlung der Uffizien bewahrt, ein



Fig. 302. Heilige Familie nach Lionardo da Vinci.

Kopf, in welchem höchste männliche Schönheit mit geistiger Kraft und Feinheit des Verstandes zu wunderbarer Harmonie verschmolzen ist, wird dieser Zeit angehören.[1] Ebenso das herrliche Portrait der Mona Lisa, der Gemahlin seines florentiner Freundes Giocondo, woran er vier Jahre hindurch arbeitete und das er doch schliesslich als unvollendet bezeichnete. Das Original, im Louvre zu Paris, obwohl stark zerstört, fesselt noch immer durch die Anmuth der Auffassung, sowie den süssen Zauber seines fast verführerischen Lächelns.

Im Jahr 1513 begab sich Lionardo nach Rom, folgte dann aber 1516 einem Rufe Franz I. an den königlichen Hof von Frankreich, wo er nach drei Jahren starb, tief betrauert von dem kunstliebenden Könige, wenn auch nicht, wie die Sage will, in seinen Armen. Was sonst noch unter seinem Namen sich in den verschiedenen Galerieen findet, sind Arbeiten seiner Schüler, oft freilich von hoher Vollendung, die obendrein durch den meist auf ihn zurückzuführenden geistigen Gehalt der Composition einen besonders hohen Werth erhalten. Denn er selbst arbeitete nur langsam, that sich nie genug und liess häufig die angefangenen Werke unvollendet stehen, hatte aber genug der herrlichsten Gedanken, um einer ganzen Schule damit Stoff zur Ausführung zu geben. Zu den berühmtesten dieser Werke gehören mehrere heilige Familien, besonders die im Louvre und bei Lord Suffolk in England unter dem Namen »la vierge aux rochers« befindliche. Die Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes, zu denen sich ein Engel gesellt hat, sitzt in einem Felsengeklüft an einem blumenbekränzten Quell, eine der reizendsten Idyllen der christlichen Kunst. Eine andre heilige Familie, als »vierge au basrelief« bekannt (Fig. 303), kommt in mehreren Wiederholungen vor; ebenso eine bedeutende Composition, welche Christus als Jüngling zwischen vier Pharisäern darstellt, einmal in der Nationalgalerie zu London, ein andresmal im Pal. Spada zu Rom, und wohl ohne Zweifel dem ersten Gedanken nach von Lionardo stammend. Denselben Ursprung kann auch das schöne, wahrscheinlich von Bernardino Luini ausgeführte Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra daselbst beanspruchen, das durch tiefe Poesie und zarten Schmelz der Farbe fesselt. Auch ein kleiner segnender Christus im Pal. Borghese, vorzüglich fein durchgeführt und von geheimnissvollem Zauber, darf auf einen Entwurf des Meisters zurückgeführt werden.

An Lionardo schloss sich eine grosse Zahl von Schülern und Nachfolgern,[2] darunter manche von vorzüglicher Begabung. So übermächtig war aber die geistige Bedeutung des Meisters, dass seine Typen nicht bloss, sondern auch seine Gedanken den eigentlichen Gehalt dieser tüch-

[1] Ob dasselbe wirklich von des Meisters Hand herrührt, ist jedoch mehr als fraglich.

[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 74. — *Fumagalli*, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano 1811. (Abbildungen in Umrissen.) — *J. D. Passavant*, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt vom Jahr 1838.

tigen Schule bilden, und dass viele seiner Compositionen wie gesagt nur in den Bildern seiner Schüler fortleben. Der gemeinsame Grundzug dieser lombardischen Maler ist eine stille Anmuth und Holdseligkeit, die sich vorzüglich in religiösen Stoffen heimisch fühlt und sowohl den Ausdruck



Fig. 303. Lionardo's Vierge au basrelief.

tieferer leidenschaftlicher Erregung, als thatkräftigen Handelns vermeidet. In der Zeichnung und Formgebung durchweg geringer, als der Meister, der in der gediegensten anatomischen Kenntniss unübertrefflich dasteht,

haben dagegen die Schüler die andre Richtung Lionardo's auf ein zart verschmolzenes Colorit und fein durchgeführtes Helldunkel selbständig ausgebildet, freilich auch nicht selten bis zur Uebertreibung. Ebenso entartet bisweilen der süsse Reiz der weiblichen Köpfe, namentlich der Madonna, zu einem äusserlich stereotypen, manierirten Ausdruck, in welchem ein seelenloses Lächeln vorherrscht.

Der erste Platz unter den Schülern Lionardo's gebührt *Bernardino Luini*, der besonders durch die Innigkeit und Anmuth, durch die gemüthvolle, oft bezaubernde Schönheit seiner Gestalten, durch den klaren, warmen Schmelz der Färbung sich auszeichnet. Er hat eine umfassende Thätigkeit als Freskomaler entfaltet. Aus seiner früheren, noch etwas befangenen Zeit bewahrt die Galerie der Brera zu Mailand eine Anzahl solcher Werke, die aus Kirchen der Umgegend stammen, und in denen sich bei einigen Köpfen Spuren eines rafaelischen Einflusses bemerklich machen. In der Bibliothek der Ambrosiana daselbst findet sich ein Freskobild der Verspottung Christi, das die Schranken des Künstlers in der Ausprägung energischer und boshafter Charaktere verräth. Mit einer Fülle der schönsten Fresken schmückte er sodann die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, einzelne Heiligengestalten, sowie die Leidensgeschichte, Darstellungen von Legenden u. s. w. Auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt er sich sodann in den um 1529 ausgeführten Fresken in der Franziskanerkirche zu Lugano, wo namentlich eine grosse Kreuzigung voll herrlicher Gestalten von ergreifendem Ausdruck ist; ferner in den ebenso vorzüglichen, um 1530 entstandenen Fresken in der Kirche zu Saronno, die das Leben der Madonna schildern. Seine zahlreichen Staffeleibilder werden oft wegen ihrer Innigkeit, Schönheit und Vollendung für Werke Lionardo's gehalten. Ein mit der Jahrzahl 1515 bezeichnetes Gemälde der Madonna mit Heiligen und mehreren knieenden Donatoren in der Galerie der Brera hat zum Grundton ein etwas kühleres Roth, steht jedoch in der Wärme der Empfindung seinen Fresken nicht nach.

Die übrigen Schüler Lionardo's zeigen eine geringere Selbständigkeit der Begabung; so der anmuthig weiche *Andrea Salaino*, dessen Bilder durch einen milden röthlichen Grundton des Fleisches sich unterscheiden; ferner *Beltraffio*, der im Ausdruck und der Zeichnung nicht ohne Befangenheit erscheint; *Marco d' Oggione*, durch ein etwas kühleres Kolorit kenntlich; *Francesco Melzi*, der in der Tiefe der Empfindung und der Anmuth des Ausdrucks dem Lionardo sich mit Glück nähert; endlich *Cesare da Sesto*, der anfangs mit bedeutendem Talent dem Meister nacheiferte, später jedoch, nicht zum Vortheil seiner Kunst, die äusseren Manieren der rafaelischen Schule annahm.

Unter dem Einfluss Lionardo's, der sich jedoch mit Einwirkungen der umbrischen Schule und der rafaelischen Kunst zu einem eigenthümlich

modificirten Style verschmolz, steht auch der talentvolle und fruchtbare Piemontese *Gaudenzio Ferrari* (1484 bis 1549). [1] Aus der älteren lombardischen Schule hervorgegangen, hält er an einer gewissen Neigung zu lebhaftem, selbst übertriebenem Ausdruck fest, die sich neben jenen Bestrebungen geltend machte. Seine Hauptthätigkeit bestand in der Ausführung mehrerer umfangreicher Fresken, von denen sich einige in der Galerie der Brera befinden. Ein andres, recht tüchtiges Bild, voll dramatischen Lebens, enthält eine Kapelle in S. Maria delle Grazie; es ist eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung. Wichtiger sind die seit 1510 in der Minoritenkirche zu Varallo in Piemont ausgeführten Wandgemälde der Geschichte Christi, und ebendaselbst in der Capella del sagro monte die Darstellung des Opfertodes Christi, wobei er die Hauptgestalten plastisch mit naturgemässer Bemalung arbeitete, ringsum aber an den Wänden und dem Gewölbe theilnehmende Zuschauer und wehklagende Engel malte. Ein Abendmahl führte er im Refektorium von S. Paolo zu Vercelli aus, ebendort in S. Christoforo von 1532—35 eine Reihe von grossen Fresken von der Geburt der Maria bis zu ihrer Himmelfahrt; endlich malte er 1535 in der Kirche zu Saronno bei Mailand in der Kuppel schöne Engelchöre. Unter seinen Tafelbildern ist eins der früheren und bedeutenderen eine Klage über den todten Christus in der Galerie von Turin. Ein Martyrium der h. Katharina in der Galerie der Brera ist ein Werk von energischem, etwas derbem Ausdruck, das die Marterscene nicht ohne Behagen ausmalt, übrigens von trefflicher Durchführung, wenngleich etwas grell in der Farbe, die Heilige edel und mild, die Henker in effektvoller Bewegung.

Ein trefflicher lombardischer Meister ist sodann *Andrea Solario* von Mailand, genannt *del Gobbo*, dessen frühere Bilder, z. B. eine in der Galerie zu Mailand befindliche h. Familie vom Jahre 1495, auf den Einfluss Giov. Bellini's, zum Theil auch, wie die Kreuzigung im Louvre (1503) auf Mantegna weisen. Später schloss er sich der Weise Lionardo's an, die er jedoch in selbständiger Empfindung mit zartem Schönheitssinn weiterbildet. So in der anmuthig innigen ihr Kind nährenden Madonna, im Louvre, und in einer Himmelfahrt Mariä in der Certosa von Pavia.

Von der lombardischen Schule geht anfänglich auch *Gianantonio Bazzi*, genannt *il Soddoma*, aus (c. 1474 bis 1549), der aus Vercelli gebürtig, zuerst ohne Zweifel unter dem Einfluss Lionardo's stand, dann aber in einem vielfach bewegten Leben durch Anschauungen der florentiner Kunst, und bei längerem Aufenthalt in Rom auch aus den Werken Rafael's manche nachhaltige Eindrücke empfing. Die Bedeutung dieses Künstlers liegt weniger in einer grossartigen Auffassung oder in klar

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 79 A. — Vgl. das Kupferwerk: Le opere del pittore *G. Ferrari*, dis. e inc. da Silv. Pianazzi, dir. da Bordiga. Milano 1835.

durchgebildeter Composition, als in einem ausserordentlichen Schönheitsgefühl und dem Ausdruck einer tiefen schwärmerischen Empfindung, für die er die edelsten Formen und den weichsten, duftigsten Schmelz der Färbung bereit hat. Noch streng und voll tüchtiger Charakteristik sollen die Fresken aus der Lebensgeschichte des h. Benedikt sein, die er neben den Arbeiten Signorelli's um 1505 im Klosterhofe von Monte Oliveto unweit Siena ausführte. Kurz darauf wurde er von Papst Julius II. nach Rom berufen, um in den Gemächern des Vaticans Wandgemälde auszuführen, von denen indess nur wenig noch vorhanden ist. Dagegen sind in der Villa Farnesina zwei schöne Fresken erhalten, die er für Agostino Chigi malte: Alexanders Vermählung mit der Roxane und die Gemahlin des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bittet. Besonders das erstere ist voll Schönheit, bewundernswürdig leicht gemalt, von duftigem, warmem Colorit und von unübertrefflicher Weichheit der Uebergänge.



Fig. 304. Die Verzückung der h. Katharina. Von Soddoma.

Köstlich naiv sind die zahlreichen Liebesgötter, welche unten und in der Luft vertheilt sind, und voll höchster Jugendherrlichkeit ist der vordere Begleiter Alexanders. Uebrigens vermisst man in der Gewandung den edlen Styl, an den man in der Nähe Rafael's und Michelangelo's gewöhnt ist, und namentlich im zweiten Bilde fehlt auch jedes höhere Gesetz der Composition, obwohl auch hier überaus schöne weibliche Gestalten das Auge genug beschäftigen.

Später kehrte der Meister nach Siena zurück, wo er seine vollendetsten Werke schuf und der in Nichts versunkenen sienesischen Schule neues

Leben einhauchte. Zu den schönsten Arbeiten gehören die Fresken, die er neben *Beccafumi* und dem bisher irrthümlich mit dem unbedeutenden *Pacchiarotto* verwechselten *Girolamo del Pacchia* im Oratorium von S. Bernardino ausführte. Die Himmelfahrt der Maria, die Heimsuchung, Maria im Tempel und ihre Krönung sind von seiner Hand, reich an Schönheit und tiefer Empfindung, nur letzteres Bild nicht edel angeordnet und nicht würdig genug in der Charakteristik. Daneben in den Ecken einzelne Heiligengestalten von herrlichem Ausdruck. Nicht minder trefflich sind die Gestalten von Heiligen, besonders des Sebastian und Hieronymus in einer Kapelle von S. Spirito. Auch im Oratorium S. Caterina malte er mehrere Wandbilder aus dem Leben der Heiligen, die wegen der Dunkelheit des Raumes schwer zu würdigen sind. Dieselbe Legende behandelte er ferner in einer Kapelle von S. Domenico, wo er namentlich die Verzückung der Heiligen und ihre Ohnmacht in tiefster Empfindung und edelstem Ausdruck des Schmerzes dargestellt hat. Auch im Pal. Pubblico finden sich mehrere Fresken von ihm, Einzelgestalten der Heiligen Victor und Ansanius, voll Adel und Anmuth. Unter seinen nicht häufigen Tafelbildern sind eine Anbetung der Könige in S. Agostino, ferner eine grosse Kreuzabnahme in S. Francesco erwähnenswerth, besonders aber gehört ein h. Sebastian in der Galerie der Uffizien zu Florenz, von wunderbarer Tiefe des Seelenschmerzes und hinreissender Schönheit, zu den edelsten Schöpfungen jener Zeit. — Die Einwirkung Soddoma's, verschmolzen mit der noch bedeutenderen Rafael's, lässt sich in den Gemälden des gediegenen Baumeisters *Baldassare Peruzzi* erkennen, der zwar nicht immer frei von Manier bleibt, aber in dem schönen Freskobilde der Madonna in S. Maria della Pace zu Rom ein überaus edel und tüchtig ausgeführtes Werk geschaffen hat.

Hier mag endlich noch ein Veroneser Künstler angeschlossen werden, *Gianfrancesco Carotto*, der aus Mantegna's Schule hervorgegangen, in seinen schön componirten und zart empfundenen Bildern eine selbständige Aufnahme von Einflüssen Lionardo's bekundet. Eins seiner Hauptwerke vom Jahr 1528 ist in S. Fermo zu Verona das Altarbild der Madonna und der h. Anna, die auf Wolken schweben, von schönen Engeln umringt; unten in lebhafter Bewegung vier Heilige.

b. Michelangelo und seine Nachfolger.

Michelangelo Buonarroti [1] von Florenz (1475—1564), den wir schon als Baumeister und Bildhauer kennen lernten, steht neben dem älteren

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 77. — Vgl. *Vasari*, vita del gran Michelangelo Buonarroti. — *Quatremère de Quincy*, histoire de Michelangelo Buonarroti. Paris 1835. — *J. Harford*, the life of M. A. Buonarroti. London 1858. 2 Vols. — *H. Grimm*, Leben Michelangelo's. Hannover 1868. 2 Bde.

Lionardo auch in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit da, zugleich aber als einer der Ersten und Höchsten unter allen Meistern dieser Kunst. Ja man darf sagen, dass im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und grossartiger Formbildung kein Andrer in der Kunst ihm jemals gleichgekommen sei. Obwohl er selbst seine Vorliebe der Plastik zuwendete, ereignete es sich doch durch die Fülle und den Reichthum seiner Gedanken, dass er seine vollendetsten Werke in der Malerei geschaffen hat, die allein ihm den genügenden Spielraum für seine Entwürfe zu gewähren vermochte. Derselbe titanenhafte Geist, der seine Skulpturen erfüllt, lebt auch in den grossen Gemälden, die er geschaffen. Staffeleibilder waren seine Sache nicht; was sich in solchen Raum zwängen liess, sprach er lieber im Marmor aus, oder gab es andern zur Ausführung. Dagegen schuf er allein ohne Beihülfe die beiden grössten Fresken, welche bis dahin vollendet worden waren, unabhängig von aller künstlerischen, wie von der kirchlichen Tradition. Er bewies in diesen wunderbaren Werken eine Kraft und Gewalt, vor welcher selbst die Grössten nach ihm sich ehrfurchtsvoll gebeugt haben.

Michelangelo empfing seinen ersten Unterricht bei Domenico Ghirlandajo, den er durch die rasche Entwicklung seines Talentes in Staunen setzte. Zugleich zeichnete er aus eignem Antriebe fleissig nach den herrlichen Fresken Masaccio's in S. Maria del Carmine und widmete den antiken Resten nicht minder das sorgfältigste Studium. Wie kühn und selbständig er schon in früher Zeit auftrat, beweist neben seinen ersten plastischen Werken ein Tafelbild der heiligen Familie, das sich noch jetzt in der Tribuna der Uffizien findet. Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füssen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch, das ihr im Schoosse liegt, geschlossen und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Den Hintergrund füllen nackte Gestalten, die sich an eine Brustwehr lehnen und allerdings keinem anderen Grunde ihre Entstehung verdanken, als dem Bedürfniss des Künstlers, sich in Zeichnung der menschlichen Formen zu genügen. Die Gruppe selbst ist im Motiv überaus gesucht und desshalb, trotz der gediegensten Zeichnung, wenig anziehend. Jeden äusseren sinnlichen Reiz verschmähte hier schon der Meister so sehr, dass er sein Werk in einem trocknen Tone in Tempera ausführte.

Mehr nach seinem Sinne war ohne Zweifel ein Auftrag der florentinischen Stadtgemeinde, für den grossen Saal des Palazzo Vecchio, in welchem Lionardo bereits malte, ebenfalls ein Schlachtbild zu entwerfen. Er wählte einen Moment vor dem Kampfe, wo die Soldaten sich unbesorgt dem Bade im Arno überlassen haben und nun plötzlich durch den Klang der Drommeten zum Streit gerufen werden (Fig. 305). Als er seinen Karton vollendet hatte (1505), erregte derselbe so sehr die Bewunderung

der Zeitgenossen, dass er sogar die Arbeit Lionardo's verdunkelte. Mit vollendeter Kenntniss des menschlichen Körpers, auf dessen Studium er



Fig. 305. Michelangelo's Karton der badenden Soldaten.

zwölf Jahre seines Lebens verwendet hatte, waren hier in kühnen Gruppen die verschiedensten Bewegungen, die jähe Ueberraschung, die mannich-

fachen Versuche die Kleider anzulegen, die Waffen zu ergreifen und zum Kampfe zu eilen, zur Erscheinung gebracht. Der Karton wurde ausgestellt und von allen jüngeren Künstlern, darunter auch Rafael, mit Eifer studirt, leider jedoch (wenn auch nicht, wie Vasari angibt, durch die Bosheit Bandinelli's) zerstört, so dass er nur durch alte Nachbildungen und Kupferstiche auf uns gekommen ist.

Durch dieses Werk und mehrere plastische Arbeiten war der Ruhm Michelangelo's schnell so hoch gestiegen, dass er durch Julius II., wie oben bereits erzählt, einen Ruf nach Rom erhielt, um das Grabmal des Papstes zu entwerfen, dann aber, als dies Unternehmen ins Stocken gerieth, um die Decke der sixtinischen Kapelle auszumalen. Ungern mit Widerstreben, ging er an die Sache, und nur die eiserne Willenskraft eines Papstes wie Julius II. vermochte den feurigen Geist des Meisters zur Vollendung dieser gewaltigen Arbeit zu bringen, nachdem dieser sogar im Zorn über eine vermeintliche Kränkung jählings aus Rom entflohen war und nur auf persönliches Bitten des Papstes sich zur Rückkehr bewegen liess. Einsam und auf sich allein angewiesen, abgeschlossen von aller Welt, begann Michelangelo gegen 1508 die Arbeit und führte sie mit Unterbrechungen in einigen Jahren zu Ende, doch so, dass er im Ganzen nur die unglaublich kurze Frist von zwanzig Monaten dazu gebraucht haben soll. Diese Decke ist das vollendetste unter allen Werken des Meisters und das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten. Michelangelo schloss sich in der Eintheilung des Ganzen nicht bloss der Form des Gewölbes an, das ein Spiegelgewölbe mit Stichkappen ist, sondern fügte eine reiche architektonische Gliederung hinzu, die an sich nicht ohne Willkür erscheint, seinen Zwecken aber sich trefflich fügt. Die langgestreckte mittlere Fläche erhielt in acht abwechselnd breiteren und schmaleren Bildern die Hauptscenen der Genesis, von der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth. Auf den grossen Dreieckfeldern der Wölbung sind die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen, die vordeutend auf den Messias hinweisen, dargestellt; in den vier entsprechenden Eckräumen schildert er die vierfache Errettung des Volkes Israel, und zwar die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther. An den Zwickeln und Fensterbögen sieht man in Gruppen die Gestalten der Vorfahren der Maria, die in stiller Erwartung dem Erlöser entgegenharren. Zu dieser gedankenvollen und tiefsinnigen Schaar von Scenen und Gestalten fügte er ausserdem noch auf gemalten Postamenten und an anderen untergeordneten Stellen eine Welt von herrlichen, grau und bronzefarbig ausgeführten Figuren, die für sich keine andere Bedeutung haben, als dass sie dem architektonischen Gerüst ein wahrhaft unversieglich reiches Leben verleihen, ohne doch in dieser Unterordnung den Blick zu verwirren oder die Ruhe des Ganzen zu stören.

Die unermessliche Tiefe und den unerschöpflichen Gehalt dieses Werkes vermag das Wort nur entfernt anzudeuten. Nur kurz geben wir daher einige Fingerzeige für das Bedeutendste. Die Geschichten der Genesis zunächst sind hier mit einer Grossartigkeit behandelt, wie die Kunst sie wohl nie wieder hervorbringen wird. Die Gestalt Gottvaters, der von Genien begleitet, wie im Sturmwind heranschwebt, um das Licht von der Finsterniss zu scheiden, um den Himmelskörpern ihre Bahn zu weisen, um den ersten Menschen zu erschaffen, zeigt die höchste Majestät. Bei der Erschaffung Adams scheint ein elektrischer Funke des Lebens durch die Berührung des Schöpfers in die Glieder des Schlummernden zu fahren und den Körper zum Dasein zu erwecken. Die ersten Menschen sind als



Fig. 306. Die persische Sibylle.



Fig. 307. Der Prophet Jesaias.

Von Michelangelo.

ein urweltliches Geschlecht voll höchster Schönheit und ungebrochener Kraft dargestellt, und über die Gestalt der Eva, die in kindlich schüchterner Bewegung auf Gottes Machtwort hervortritt, hat der Meister eine liebenswürdige Anmuth ausgegossen, die sonst seinen Werken fremd ist. Ueberall aber gibt er mit wenigen Zügen das Tiefste und Höchste zugleich.

So gehören die Propheten und Sibyllen zu den wunderbarsten Gestalten der Kunst. Erhaben über alles menschliche Maass, dabei vom tiefsten Aus-



Fig. 308. Erschaffung des Lichtes. Von Michelangelo.

druck des Nachdenkens und Versunkenseins, des Forschens und Schauens, scheinen sie die Sehnsucht, das Verlangen, das schmerzliche Harren ganzer Völker und Zeiträume nach der verheissenen Erlösung in ihrer feierlichen Abgeschlossenheit zu repräsentiren. Von gewaltiger Grösse und Einfachheit der Erfindung sind sodann auch die vier Darstellungen der Rettungen des Volkes Israel, die gleich allem Uebrigen sich auf den Messias beziehen und sein Erlösungswerk vordeuten. In den sechsunddreissig Gruppen der Vorfahren Mariä ist derselbe Grundton des schmerzlich versunkenen, sehnsuchtsvollen Harrens in einer Fülle schöner, ergreifender Motive durchgeführt, und dabei in Stellung, Gruppirung und Geberde ein wahrhaft überwältigender Reichthum der Erfindung offenbart. Endlich gehören die zahlreichen nackten Gestalten, welche an Postamenten, Gesimsen und Bogenfeldern alle leeren Stellen mit geistvoller Schönheit erfüllen, zum Herrlichsten, das die ganze moderne Kunst in dieser Art geschaffen. Sie bezeugen in staunenswerther Weise die Meisterschaft des Formensinnes, die Kühnheit und Kraft der Phantasie, mit der Michelangelo seine Kunst beherrschte. Dazu kommt, obwohl der plastische Charakter die Oberhand behält, eine Gediegenheit der Farbe, eine Kraft und Wärme des Colorits, die selbst durch die leider von Jahr zu Jahr sich verstärkende Decke von Weihrauch und Lichterqualm noch siegreich hervorblickt. Sie gibt uns von der alles bezwingenden Energie des Meisters den merkwürdigsten Be-

weis, wenn man bedenkt, dass es der erste Versuch war, den er in seinem Leben mit der schwierigen Freskotechnik machte.

Etwa dreissig Jahre später, schon im hohen Alter, schuf Michelangelo im Auftrage Papst Paul III. an der Altarwand derselben Kapelle sein jüngstes Gericht (c. 1534—1544). Kühner als je vorher sagte er sich hier von aller Tradition der christlichen Kunst los. Wer die schön geordneten Reihen der Auserwählten, der Seligen und der Engelchöre suchen würde, die auf allen früheren Werken einen Nimbus himmlischer



Fig 309. Gruppe der Vorfahren Mariä. Von Michelangelo.

Herrlichkeit um den in ätherischem Lichtglanz thronenden Erlöser weben, der würde sich arg täuschen. Michelangelo wollte den Sturm der Leidenschaften in gewaltigster Bewegung menschlicher Körper entfesseln; dazu passte ihm nur ein Moment, wie er in dem weltvernichtenden »Weichet von mir, ihr Verdammten,« gegeben war. Schreck, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf zwischen Furcht und Hoffen durchbrausen das ungeheure Bild: aber es sind nicht die Empfindungen sündiger, dem Heil entfremdeter Christen, die zu der entsetzensvollen Kunde erwachen, dass der Himmel für sie auf ewig verloren sei, sondern man glaubt, das antike Geschlecht der Titanen und Giganten zu erblicken, wie sie vom Donnerer Zeus in den Abgrund geschmettert werden. So scheinen denn in Uebereinstimmung damit die in den Lüften heransausenden Engel mit den Marterinstrumenten stürmisch nach Rache zu schreien; so wird das Herandrängen der Seligen zu einem ebenso eigenmächtigen Ruf nach Gerechtig-

keit, das Ringen der Verdammten gegen die Dämonen der Finsterniss zu einem athletischen Wettkampf auf Leben und Tod, und auch der finstre grauenhafte Fährmann, der unten im Nachen die um Aufnahme Flehenden mit Ruderschlägen zurücktreibt — ein schon von Signorelli angewandter, aus Dantes Purgatorio stammender Gedanke — stimmt in den allgemeinen erbarmungslosen Ton des Ganzen ein. Und um zu zeigen, dass jede Hoffnung auf Gnade verschwunden sei, birgt sich die ewige Fürbitterin der Christen, die Gottesmutter Maria, scheu zusammenfahrend zur Seite ihres Sohnes und wendet zitternd ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.

Stellt man sich auf diesen extremen Standpunkt des Künstlers, so muss man gestehen, dass er seinen Gedanken mit einer Tiefe und Gewalt ausgesprochen hat, die ihres Gleichen im Bereich der gesammten Kunst nicht findet, und die diesen wunderbaren Geist, gegen alle Regel der Natur, im hohen Alter statt mit abnehmender vielmehr mit aufs Höchste gesteigerter Kraft uns darstellt. Wer hat jemals so wie er hier fast in seinem siebzigsten Jahre jede erdenkbare Gruppirung, Verschiebung, Verkürzung, jede Möglichkeit der Bewegung schwebender, stürzender, aufsteigender, wild verworrener Menschenleiber mit solcher absoluten Herrschaft über das Reich der Form, mit nie fehlender Hand in die Erscheinung gezwungen! Wenn auch spätere Prüderie (auf Befehl Papst Paul IV.) durch Uebermalung mancher nackten Theile den ursprünglichen Zustand vielfach verändert, wenn auch der Weihrauchsdampf die einst so bestimmte, klare Färbung verdunkelt hat, so ist doch noch jetzt recht wohl zu erkennen, mit welcher Meisterschaft der Künstler in diesem 60-Fuss hohen Bilde trotz des unermesslichen Reichthums an Gestalten eine unübertreffliche Klarheit und Harmonie zu bewirken wusste. Wenn er somit auch hier immer als einer der Grössten dastehen wird, so darf man indess sich nicht verhehlen, dass die innerliche Majestät, die weihevolle Stimmung, die maassvolle Schönheit seiner Deckenbilder hier nicht mehr vorhanden sind, dass er in seinem jüngsten Gericht jene gewaltsame dämonische Kraft völlig entfesselt hat, welche die Kunst bald in den Untergang hinabreissen musste.

Aus derselben Spätzeit rühren zwei andre Frescobilder, in der Capella Paolina des Vatican: die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung des Petrus, die lange Zeit geschwärzt waren, jetzt aber gereinigt worden sind, und ebenfalls, namentlich das erstere, eine ergreifende Gewalt dramatischen Lebens zeigen.

Staffeleibilder scheinen, ausser jener frühen heiligen Familie und einer unvollendeten Madonna mit Engeln bei Mr. Labouchère in London, von Michelangelo nicht vorhanden. Wie gesagt liebte er die Tafelmalerei nicht und hat nur ausnahmsweise sich mit ihr beschäftigt. Von dem Gemälde der Leda, das er in Tempera ausführte, ist eine alte Kopie im k. Schlosse

zu Berlin vorhanden. Andres malten seine Schüler und Nachahmer nach seinen Entwürfen. Besonders bediente er sich dazu des *Fra Sebastiano del Piombo* (1485 bis 1547), der in der venezianischen Schule unter dem Einflusse Bellinis und Giorgiones eine meisterhafte Behandlung des Colorits sich erworben hatte und dieselbe den grossartigen Gedanken und

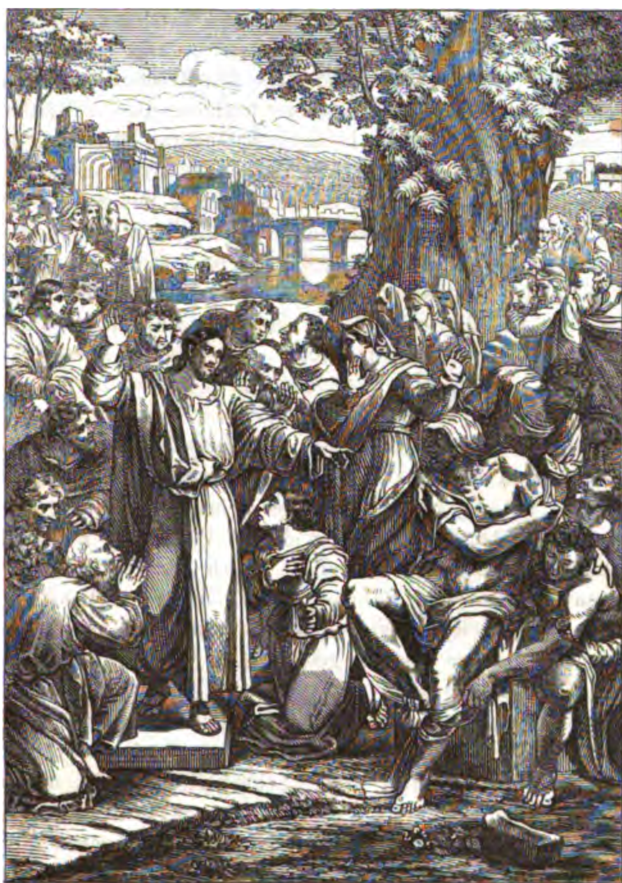


Fig. 310. Auferweckung des Lazarus. Von Sebastian del Piombo.

Formen Michelangelos anzupassen wusste. Von ihm rührt vermuthlich ein in der Nationalgalerie zu London befindliches Gemälde, das den »Traum«, eine poetisch-allegorische Composition des grossen Meisters,

darstellt, und von dem auch anderwärts Kopieen sich finden. Dem Hauptwerke dieses tüchtigen Künstlers, der Auferweckung des Lazarus, in derselben Sammlung (Fig. 310), liegt vermuthlich ebenfalls ein Entwurf Michelangelos zu Grunde. Es wurde 1519, als Rafael seine Verklärung auf Tabor malte, im Wetteifer mit diesem berühmten Bilde ausgeführt. Aus derselben Zeit (1520) stammt die grossartig schöne Tafel mit der Marter der h. Apollonia, in der Gal. Pitti zu Florenz. Ein Gekreuzigter von tiefem Ausdruck und edler Durchbildung, von Sebastianos Hand, ist im Museum zu Berlin, und ebenda ein von Magdalena und Joseph von Arimathia betrauerter todter Christus, in kolossalen Halbfiguren, von erschütternder Tragik und machtvoller Grösse der Formen. Dass Sebastiano schon vorher als Schüler Giorgiones zu hoher selbständiger Bedeutung sich aufgeschwungen hatte, beweist das Hauptbild seiner früheren Epoche, in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, S. Chrysostomus mit mehreren Heiligen in geistreich lebendiger Unterhaltung darstellend, ein Bild von grossartiger Schönheit und ernster, tiefer Gluth der Farbe. Auch als Bildnissmaler war dieser Künstler hochbedeutend, wie sein gross und frei aufgefasster Andrea Doria im Pal. Doria zu Rom, das herrliche, bisher Rafael zugeschriebene Frauenportrait der fälschlich sogenannten Fornarina in der Tribuna der Uffizien vom J. 1512 und ein andres vorzügliches Frauenbildniss im Städelschen Museum zu Frankfurt bezeugen.

Von *Pontormo* (eigentlich *Jacopo Carucci*), einem Schüler des Andrea del Sarto, sind ebenfalls mehrere Compositionen Michelangelos ausgeführt worden. So eine von übermüthiger Lebenskraft erfüllte Darstellung der Venus, die von Amor geliebkost wird, im Palaste zu Kensington in England, und im Museum zu Berlin. Auch *Marcello Venusti* ahmte Compositionen Michelangelos mehrfach nach; am vorzüglichsten ist eine kleine Kopie des jüngsten Gerichts im Museum zu Neapel, besonders desshalb wichtig, weil sie vor den gewaltsamen Versuchen, das Bild decent zu machen, gemalt wurde.

Am meisten eigne geistige Kraft und Bedeutung unter den Nachahmern bewies *Daniele da Volterra* (eigentlich *Ricciarelli*), der aus der Schule Soddomas und Peruzzis kam. Sein Hauptwerk ist die berühmte Kreuzabnahme in der Kirche von Trinità de' Monti zu Rom, voll kühner Bewegung und tiefem Pathos. Minder erfreulich ist dagegen die figurenreiche Darstellung des Kindermords in den Uffizien zu Florenz.

Die spätere Malerei des 16. Jahrhunderts in Rom und Florenz [1] zehrt fast nur noch von der einseitigen Nachahmung Michelangelos, unter dessen grossartigen Formen und kühnen Gedanken die ganze Zeit sich ohnmächtig windet, bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der übertriebenen Muskulatur seiner Gestalten, ohne seine

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 88.

Kenntniss der Anatomie; man äffte äusserlich ihr Gebahren, ihre gewaltsamen Stellungen und Bewegungen nach, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in massenhafter Produktion, in riesigen Bildern und beispielloser Schnellmalerei, ohne an wahres Leben, gediegene Durchbildung und ächte Charakteristik zu denken. Der hohe ideale Styl wurde zur widerwärtigen Manier, in welcher die gewissenhafte Zeichnung einer oberflächlichen Handfertigkeit wich und die Farbe vollends alle Wahrheit, Wärme und Harmonie verlor. Nur wo man einfache Aufgaben der Bildnissmalerei hatte, kommt noch Tüchtiges zu Tage. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind zu Florenz *Giorgio Vasari* aus Arezzo (1512 bis 1574), einer der treuesten Bewunderer Michelangelos und hochverdient durch seine anziehende Geschichte der italienischen Künstler, die unschätzbare Grundlage der neueren Kunstgeschichte. Ferner *Francesco Salviati* (eigentlich *de' Rossi*) und *Angiolo Bronzino*, letzterer in seinen Portraits noch immer von grosser Bedeutung. In Rom vertreten vorzüglich die Brüder *Taddeo* und *Federigo Zuccaro* die manieristisch entartete Richtung dieser Zeit. Fast in allen diesen Künstlern sieht man ein tüchtiges ursprüngliches Talent durch eine falsche Geschmacksbildung der ganzen Epoche zu Grunde gehen.

c. Die übrigen Meister von Florenz.[1]

So reich an künstlerischen Kräften war das gesegnete Florenz, dass neben den beiden grossen Meistern Lionardo und Michelangelo noch einige andere tüchtige Maler zu selbständiger Bedeutung, zu einem frei und edel entwickelten Style sich aufschwingen konnten.

Der erste unter ihnen ist *Fra Bartolommeo*, oder mit seinem weltlichen Namen *Baccio della Porta* (1469 bis 1517). Seine erste Ausbildung erhielt er bei Cosimo Rosselli, bald aber wirkte auch auf ihn der mächtige Geist Lionardos ein, dessen Tiefe der Charakteristik und weiche Behandlung der Farben er sich anzueignen strebte. Aus dieser früheren Zeit scheinen zwei kleine Gemälde in den Uffizien, die Geburt und die Beschneidung Christi, herzurühren, welche miniaturhaft fein ausgeführt sind. Baccio hatte schon grossen Ruhm in seiner Kunst erlangt, als die Verurtheilung und Verbrennung seines Freundes Savonarola (1498) ihn so tief erschütterte, dass er in den Dominikanerorden trat und vier Jahre lang der Kunst entsagte. Nur auf dringendes Mahnen seiner Freunde und Ordensbrüder wandte er sich der verlassenen Kunst wieder zu, und als Rafael 1504 nach Florenz kam, schloss dieser sich dem trefflichen Frate an, lernte von ihm seine Farbenbehandlung und ertheilte ihm dafür Unterricht in der Perspektive. Fra Bartolommeos eigentliche Sphäre ist

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 76.

das Andachtsbild, und hierin steht er den grössten und edelsten Meistern ebenbürtig da. Seine Gestalten sind voll tiefer Empfindung, und dabei frei bewegt, grossartig gewandet und zu reifer Schönheit durchgebildet. Was aber seinen Bildern eine besondere Feierlichkeit des Eindrucks gibt, ist der herrliche Aufbau, die bei aller Freiheit doch streng architektonische Gliederung des Ganzen. Im Colorit hat er den weichen Schmelz, welchen Lionardo den Umrissen gab und wodurch er die Luftperspektive begründete, noch weiter ausgebildet und in seinen besten Werken eine seltene Kraft und Tiefe mit blühender Frische der Farben verbunden. In Fresko hat er wenig ausgeführt und nur wenig ist davon erhalten. Von grosser



Fig. 311. Die Kreuzabnahme von Fra Bartolommeo.

Bedeutung ist indess der Rest eines jüngsten Gerichtes im Kloster von Sta. Maria nuova in Florenz, zwei Reihen von prachtvollen Apostel- und Heiligengestalten auf Wolken thronend, in der Mitte Christus voll Adel und himmlischer Ruhe. Von seinen zahlreichen Altarbildern findet sich eine Anzahl der schönsten noch jetzt in Florenz. Noch aus seiner früheren Epoche stammt, in der Sammlung der Akademie, die Madonna, welche dem heiligen Bernhard erscheint, nicht eben glücklich im Ausdruck der Jungfrau und der Engel, auch in der Farbe noch so bunt und unharmonisch wie die meisten früheren Florentiner, aber voll Würde in den Gestalten der Heiligen. Die meisten der übrigen Werke gehören dagegen seiner zweiten Epoche an. So eine Madonna mit Heiligen in S. Marco, höchst bedeutend und kraftvoll, von warmem, tiefem Colorit. Ferner der

auferstandene Christus mit vier Heiligen in der Galerie Pitti, ein Bild voll feierlicher Würde und Schönheit. Ebendaselbst die Kreuzabnahme, eins der herrlichsten Werke des Meisters (Fig. 311), voll tiefen Seelenschmerzes, der sich in dem klagenden Johannes, der gramgebeugten Mutter und der in Weh und Thränen ganz aufgelösten Magdalena ergreifend abstuft. Sehr berühmt ist sodann in derselben Galerie die Colossalgestalt des heiligen Marcus, die der Meister ausdrücklich gemalt hatte, um dem Einwand zu begegnen, dass er keine grossartigen Gestalten zu schaffen vermöge. Die Gewandung ist denn auch überaus schön und bedeutend, aber die Bewegung hat etwas Aeusserliches, der Kopf im Ausdruck etwas Leeres, so dass ein ungünstiger Einfluss von Michelangelos Deckenbildern in der Sixtina nicht zu verkennen ist. Eine der schönsten Compositionen des Meisters ist ein unvollendetes nur in brauner Untermalung vorhandenes Bild in den Uffizien, welches die sitzende Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der heiligen Anna, umgeben von mehreren Heiligen darstellt, voll höchster Schönheit und Anmuth, herrlich architektonisch angeordnet, mächtig und ernst im Eindruck. Andere bedeutende Bilder des Meisters besitzen die Kirchen von Lucca. Im Dom S. Martino findet sich ein Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen und musicirenden Engeln vom Jahre 1509, von edlem Ausdruck und leuchtend harmonischem Colorit. Ungefähr derselben Zeit gehört ein Bild in S. Romano, das Gottvater, von Engeln umschwebt, unten Magdalena und die heilige Katharina von Siena darstellt, eine der vollendetsten Schöpfungen, in Schönheit, Würde und Anmuth nur mit Rafael zu vergleichen. Die Madonna della misericordia dagegen in derselben Kirche, aus der letzten Zeit des Meisters, ist bei grossen Schönheiten im Einzelnen nicht frei von absichtlicher Anordnung und gesuchten Stellungen und wirkt desshalb erkältend. Ausserhalb Italien finden sich selten Werke dieses Künstlers. Eine Darstellung im Tempel besitzt die Sammlung des Belvedere zu Wien, zwei bedeutende Altarbilder der thronenden Madonna mit Heiligen das Museum des Louvre, und ein ähnliches Bild der Dom zu Besançon.

Ein tüchtiger Mitstrebender Fra Bartolommeos war *Mariotto Albertinelli*, der sich dem Styl seines Freundes anschloss und mehrfach Werke desselben vollendet hat. So jenes Freskobild in Sta. Maria nuova und eine Altartafel der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Berlin. Sein schönstes Werk, voll Anmuth und Innigkeit der Empfindung, dabei im Fluss der Gewandung und edlem Rhythmus ausgezeichnet, ist die Darstellung der Heimsuchung in der Galerie der Uffizien. Die herzliche Begegnung der Maria und Elisabeth ist hier in ähnlicher Weise aufgefasst wie schon Andrea Pisano sie an der Bronzethür des Baptisteriums behandelt hatte (vgl. Seite 446), nur freilich hat der Maler den Ausdruck der Empfindung gesteigert und die malerischen Gegensätze weiter entwickelt.

Selbständiger und freier entfaltete sich die Kraft eines jüngeren Künstlers, des *Andrea del Sarto*, (1488—1530).[1] Aus der Schule des Pier di Cosimo hervorgegangen, empfing auch er gleich so vielen seiner Zeitgenossen die bedeutendste Anregung durch das Studium der beiden berühmten Cartone von Lionardo und Michelangelo. Aber in seiner weiteren Entwicklung weicht der hochbegabte Andrea von allen bisherigen Richtungen der florentiner Kunst ab und bildet sich zu einem Coloristen aus, wie ausser den Venezianern und Correggio Italien bis dahin noch keinen besass und nicht wieder erhalten hat. Was aber als schönes Erbtheil der florentinischen Kunst, gewiss nicht ohne besonderen Einfluss des fast zwanzig Jahr älteren Fra Bartolommeo, auf Andrea überging, war die bedeutsame Art der Composition, das feine Gefühl für architektonische Anordnung, die indess durch ein reiches, mannichfaltiges Leben der einzelnen Gestalten zu hoher Freiheit aufgehoben wird, und endlich ein würdevoller Styl im Wurf der Gewänder. Den Hauptvorzug aber, worin Andrea unter seinen Kunstgenossen einzig dasteht, hat man in dem unvergleichlichen Schmelz der Färbung, in dem weichen Fleischton, in dem goldigen Helldunkel, der durchsichtigen Klarheit selbst seiner tiefsten Schatten und in der ganz neuen Art vollkommener Modellirung zu erkennen. Andrea ist in seinem nicht langen und obendrein durch eine verhängnissvolle Leidenschaft getrübten Leben erstaunlich fruchtbar gewesen; er hat ausgedehnte Fresken ausgeführt und in ihnen diese Technik zu einer bis dahin unerreichten Vollendung des Colorits gebracht; sodann ist die Anzahl der von ihm gemalten Tafelbilder überaus gross, und obgleich es einzelne flüchtigere, minder vollendete, auch wohl bunt oder verblasen behandelte darunter gibt, so ist die Mehrzahl der ächten Werke doch von hoher Schönheit. Sein Kreis beschränkt sich wie der Fra Bartolommeos auf das Andachtsbild; doch fasst er seine Aufgabe nicht wie jener von der Seite einer tiefen religiösen Empfindung, einer grossartigen Anschauung, sondern mehr im Sinne weltlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit. Manchmal vermisst man dabei die wärmere Theilnahme des Meisters, und merkt in der häufigen Wiederkehr desselben Gesichtstypus eine gewisse Gleichgültigkeit; bisweilen aber herrscht ein edler Ausdruck wahrer Empfindung, und fast immer spricht ein gemüthlicher Zug den Beschauer wohlthuend an.

Unter seinen Fresken[2] sind die drei ersten in der Vorhalle der Compagnia dello Scalzo zu Florenz die frühesten. Grau in grau ausgeführt stellen sie die Geschichte Johannes des Täufers dar, und namentlich die Scene, wie Johannes das Volk tauft, ist voll Leben und Charakteristik.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 76 u. 79 A. — Andrea del Sarto, von *A. v. Reumont.* Leipzig 1835.

[2] Herausgegeben in den Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella compagnia dello Scalzo. Firenze 1830.

In seiner späteren Zeit vollendete er diesen Cyklus, indem er sechs Bilder von zum Theil hohem Werthe hinzufügte. Sodann malte er zwischen 1511 bis 1514 die Fresken in der Vorhalle von S. Annunziata, fünf Scenen aus dem Leben des heil. Philippus Benizzi, die Anbetung der Könige und die Geburt der Maria, nicht gerade von hoher dramatischer Kraft, aber von trefflich abgewogener Anordnung, voll frischen Lebens und in einem vollendet durchgebildeten, blühenden Colorit. Am höchsten zeigt sich sein Styl und seine Farbenschönheit in der berühmten Madonna del Sacco, einem beträchtlich später (1525) entstandenen Fresko im Kreuzgang derselben Kirche.[1] Gleiche Vollendung mit diesem Werke hat das Abendmahl, das er im Refectorium des Klosters S. Salvi bei Florenz ausführte, zwar mit dem Abendmahle Lionardos an Tiefe und Gewalt nicht zu vergleichen, aber ebenfalls lebendig bewegt und trefflich gruppirt.



Fig 812. Madonna von Andrea del Sarto.

Von den überaus zahlreichen Tafelbildern des Meisters genüge es einige der bedeutendsten zu erwähnen. Die Galerie Pitti enthält mehrere Madonnen und heilige Familien, die denselben einfachen Gegenstand in mannichfacher Variation zeigen. Eine Madonna auf Wolken thronend, unten vier Heilige, ist keins von seinen ausdrucksvollsten Bildern, aber sehr fein im Ton, im warmen Helldunkel durchgeführt. Eine Verkündigung zeigt sich frischer, energischer gemalt, aber zugleich auch härter und in den Gewändern sogar bunt; eine andere, etwas kleinere Verkündigung, wo der Engel knieend, die Madonna sitzend erscheint, ist im Ausdruck überaus ungenügend, in der Farbe jedoch licht und leuchtend. Eins der bedeutendsten Bilder ebendort, vier Heilige, welche über die Dreieinigkeit disputiren, steht in freier, grossartiger Bewegung der edlen Gestalten, in Kraft und Weichheit der Behandlung, in prächtiger Gruppirung als eins der vollendetsten seiner Werke da. Ferner enthält die Tribuna der Uffizien die berühmte Madonna di S. Francesco vom Jahre 1517, ein Hauptwerk Andreas. Maria steht, als eine Gestalt von grossartiger

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 79 A, Fig. 1.

Freiheit, auf einem Postament und hält auf den Armen das Kind, das reizend lebendig ihren Hals mit seinen Aermchen umschlingt; rechts S. Franziscus, links S. Johannes, edel und voll innigen Ausdrucks, dabei die Färbung von wunderbarer Tiefe und leuchtender Klarheit.

Bald nach Vollendung dieses Bildes (1518) erhielt Andrea einen Ruf an den Hof Franz I. von Frankreich, der ihn mit grossen Ehren aufnahm. Leider liess der als Künstler so bedeutende, als Mensch aber schwache und charakterlose Meister sich bald wieder nach Florenz locken, missbrauchte das Vertrauen des Königs in unverantwortlicher Weise und musste nun den Rest seines Lebens in der Heimath hinbringen, ohne einen grösseren Kreis der Wirksamkeit zu gewinnen, niedergezogen durch den selbstverschuldeten Druck unwürdiger Verhältnisse. Dass er trotzdem so manches treffliche Werk (darunter auch die oben bereits erwähnten späteren Fresken) zu schaffen vermochte, gereicht seinem besseren Genius zu um so höherem Ruhme. Von den in Frankreich entstandenen Gemälden findet sich noch jetzt in der Sammlung des Louvre das schöne Bild einer Caritas, die auf dem Arm ein Kind haltend, sich liebevoll zu zwei anderen Kindern herabneigt, ein Werk von köstlicher Naivetät und trefflicher Farbenwirkung. Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammt eine grosse Darstellung der thronenden Madonna mit Heiligen vom Jahr 1528, im Museum zu Berlin,[1] in welcher die herrliche Anordnung, die lebendig charakterisirten Gestalten und die leuchtende Klarheit des Colorits sich zu schöner Wirkung vereinen. Noch später, von 1529, datirt ein nicht minder vorzügliches berühmtes Bild der Galerie zu Dresden, das Opfer Abrahams.

Als Mitarbeiter und Nachahmer Andreas ist *Marcantonio Franciabigio* zu nennen, der wetteifernd mit ihm im Vorhofe dello Scalzo zwei Gemälde aus der Geschichte des Johannes, und in der Vorhalle von S. Annunziata die Vermählung der Maria al fresco ausführte und in letzterem Werke sich der Weise seines ungleich bedeutenderen Freundes glücklich näherte. Unter den Schülern Andreas zeigt *Pontormo* sich als tüchtiger Bildnissmaler seines Meisters nicht unwürdig, während er in den historischen Gemälden dem Einfluss Michelangelos verfiel. Andere Schüler wie *Domenico Puligo* und der in Frankreich vielbeschäftigte *Rosso de' Rossi* (bis 1541) gerathen zu einer verblasenen Manier und lassen das schöne Colorit Andreas zu unnatürlicher Weichlichkeit und äusserlichen Effekten entarten.

Endlich gehört hierher noch *Ridolfo Ghirlandajo*, der Sohn Domenicos und Schüler des Fra Bartolommeo, der in seinen früheren Werken (zwei Scenen aus dem Leben des heil. Zenobius in der Galerie der Uffizien) ein tüchtiges Streben bekundet, später aber in eine geistlose Manier und die alte unharmonische Buntheit früherer Florentiner zurückfällt.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 76, Fig. 6.

d. Rafael und seine Schule.

Waren die bisher betrachteten Koryphäen der Malerei aus der florentinischen Schule hervorgegangen, so haben wir uns nun zu einem anderen Grossmeister dieser Kunst zu wenden, der seiner ersten Entwicklung nach aus der umbrischen Schule stammt. Es ist *Rafael Santi* oder *Sanzio* aus Urbino, 1483 geboren und 1520 zu Rom gestorben.[1] Was in seiner Erscheinung als das Wunderbarste hervortritt, ist eine Harmonie aller geistigen Anlagen, die selbst bei den grössten Künstlern nur selten gefunden wird, in solcher Vollkommenheit wie bei ihm wohl nur noch bei einem einzigen, innerlich nahe verwandten Meister einer anderen Kunst, bei Mozart. Ist bei anderen, selbst bei den ersten Männern irgend eine Richtung die vorwiegende, sei es die auf energische Charakteristik oder auf den höchsten Ausdruck des Erhabenen, so findet sich hier jeder Zug des geistigen Lebens zu unvergleichlichem Ebenmaass verbunden, und der höchste Ausdruck dieser Harmonie ist die vollendete Schönheit. Aber diese Schönheit besteht nicht bloss in sinnlicher Anmuth, in fesselndem Liebreiz, sondern sie ist gesättigt von der Tiefe des Gedankens, belebt durch die Kraft der Charakteristik, und in ihren Gebilden schwingt jede Empfindung der Seele vom lieblich Zarten bis zum feierlich Erhabenen edel und kräftig aus. Ein sittlich hoher Geist ist es, der ihr seinen vollen Adel leiht.

Diese sittliche Kraft erkennt man vor Allen im Entwicklungsgange Rafaels. Als zarter Knabe wuchs er schon in künstlerischer Thätigkeit auf, da sein Vater, Giovanni Santi, selbst ein achtungswerther Maler in der Weise Peruginos war. Nach dem frühen Tode des Vaters (1494) kam der kleine Rafael zu diesem Hauptmeister der umbrischen Schule nach Perugia in die Lehre. Für den jugendlichen Zögling war es von hohem Werthe, dass seine erste Richtung durch eine Schule bestimmt wurde, welche aus dem innigen Empfinden des Gemüthes ihre Werke schuf und ihnen den Hauch zarter Innerlichkeit zu geben wusste. Aber was allmählich bei Perugino und den meisten Anderen sich zu stereotyper, äusserlich festgehaltener Manier verflacht hatte, das empfing durch den jungen Rafael ein neues, ächtes Leben, weil es von ihm mit frischer gläubiger Seele aufgefasst wurde. Als er zum geist- und lebenvollen Jüngling heranwuchs und die Schule ihm Nichts mehr zu bieten hatte, suchte er sich selbst im Drange nach höherer Entfaltung weitere Anregungen auf, und er fand sie in Florenz, wohin er sich im Herbst 1504 zuerst auf kurze Zeit, dann zu längerem Aufenthalte bis 1508 begab. Die Cartone Lionardos und Michelangelos, das Wunder der Zeit, rissen auch ihn zum begeisterten Studium hin; zugleich aber öffneten die herrlichen Werke der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 78 u. 79. — *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. Leipzig 1839 ff.

früheren florentinischen Kunst von Masaccio an, und vor Allem dieser selbst, ihm den Blick für die ganze Fülle, Mannichfaltigkeit und Tiefe des wirklichen Lebens. Nicht minder pflegte er mit den gleichzeitigen Künstlern regen Verkehr, und vor Allen war es der edle Fra Bartolommeo, von dem er nicht allein eine frischere Behandlung der Farbe, sondern auch das Geheimniss der architektonischen und doch frei bewegten Gruppenbildung lernte. Aber bei all dieser weichen, fast weiblichen Empfänglichkeit seiner Natur lag die Grösse Rafaels in der zugleich männlichen Geisteskraft, mit der er diese verschiedenen Einflüsse in sich zu verschmelzen, und fern von allem Eklekticismus durch seine angeborne Begabung zu der Höhe eines selbständigen, ihm allein eigenen Styles zu entwickeln wusste.

Auf diesem Punkte traf ihn im Jahr 1508 der Ruf des kunstsinnigen Papstes Julius II., der ihn nach Rom zog, um ihn mit der Ausführung der bedeutendsten Aufgaben zu betrauen. Nun beginnt für Rafael die Epoche höchster Meisterschaft, die sich an den erhabensten und umfassendsten Gegenständen, an einer fast unabsehbaren Reihe herrlicher Werke bewährt. Aber auch jetzt bleibt der Meister nicht auf dem gewonnenen Standpunkte stehen. Die männliche Reife seines Geistes treibt ihn, angesichts der Arbeiten Michelangelos, angesichts der Reste antiker Kunst, die er mit tiefem Studium durchdrang, zu neuen, höheren Entwicklungen, so dass jedes folgende Werk wieder das Ergebniss einer fortgeschrittenen Erkenntniss wird. Keine Errungenschaft der gleichzeitigen Kunst bleibt von ihm unbeachtet; überall weiss er das Wesentliche, das allgemein und auch für ihn Gültige frei in sich aufzunehmen, und selbst im Colorit dürfen manche seiner Schöpfungen mit der Klarheit, Tiefe und Gluth der Venezianer wetteifern. Im ganzen Gebiete der damals für die Kunst entdeckten Stoffe kennt er keine Schranke; er ist ebenso bedeutend in feierlichen symbolischen Darstellungen, wie in kühn bewegten historischen Compositionen; ebenso vollendet in der würdevollen Behandlung christlicher Stoffe wie in der anmuthvollen Belebung der antiken Mythologie; ebenso gross im Bildniss, wie unerschöpflich reich und seelenvoll in der eigentlich religiösen Malerei, vor Allem in den Madonnen und heiligen Familien, und in all dieser umfassenden schöpferischen Kraft kennt er nur eine selbstgezogene Gränze, das ist die Schönheit. So wirkte er in einer kurzen Spanne Zeit Unvergängliches, blieb in rastlosem Fortschreiten stets wahr, schön und rein, freier als irgend ein anderer Meister von Veräusserlichung und Manier, und schuf eine Welt von Werken, an denen jedes Geschlecht und Alter sich erbaut, und vor deren unsterblicher Schönheit alle Parteien sich zu gemeinsamer Verehrung einen.

Zu den Werken seiner ersten Epoche gehören mehrere Madonnenbilder, zwei davon im Museum zu Berlin. Das frühere hat noch etwas

Gezwungenes in Formbehandlung und Bewegung und etwas Schweres im Colorit; das spätere aber, die Madonna zwischen S. Franziscus und S. Hieronymus, ist anmuthig empfunden, edel bewegt und von klarer goldtöniger

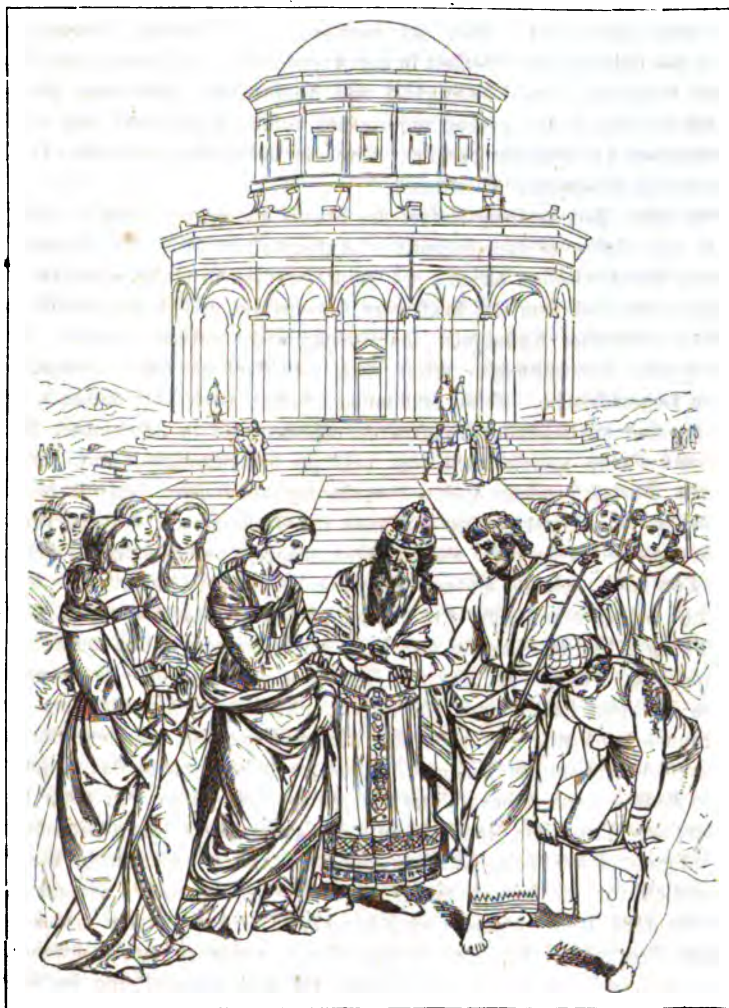


Fig. 313. Rafael's Sposalizio.

Farbe.[1] Noch feiner durchgebildet, aber von derselben seelenvollen Innigkeit erscheint ein kleines Rundbild der Madonna im Palazzo Connestabile zu Perugia. Daran schliesst sich die Krönung Mariä in der Samm-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 78, Fig. 2.

lung des Vaticans, ebenfalls noch in der Richtung Peruginos, aber einer der köstlichsten und reinsten Klänge der umbrischen Schule. Auf der Gränze dieser ersten jugendlichen Epoche steht sodann das berühmte »Sposalizio« in der Brera zu Mailand (Fig. 313), die Vermählung der Maria vom Jahr 1504. Hier ist bereits bei vollendeter Klarheit und Wärme des Colorits eine Freiheit in der Anordnung, eine lebensvolle Schönheit der Gestalten, eine Leichtigkeit und Anmuth der Bewegung, die weit über das Vermögen der ganzen umbrischen Schule hinausgeht und wie ein florentinischer Anklang uns berührt. Ein edler Kuppelbau gibt dem Hintergrunde einen feierlichen Abschluss.

Um diese Zeit verliess Rafael die Schule Peruginos, und in die folgenden vier Jahre seines florentiner Aufenthaltes fällt die Epoche der stärksten künstlerischen Krisis, wo seine umbrische Gefühlsinnigkeit und Schönheit sich mit dem auf kräftigere Lebensfülle und Charakteristik ausgehenden florentiner Kunstgeist ins Gleichgewicht setzen musste. Unter diesen neuen Anschauungen erhob sich sein Styl zu edler Freiheit, zu heiterer Lebensfrische. Seine Madonnen, bisher noch fast kindlich mädchenhaft, sind zu lieblichen Jungfrauen erblüht, und in Zeichnung, Modellirung und Farbe spricht sich eine kräftige Selbständigkeit aus. Zu den frühesten Werken, welche diesen Umschwung bekunden, darf die einfache und doch so ergreifend schöne Madonna del Granduca im Palazzo Pitti zu Florenz gerechnet werden. Sodann fallen mehrere umfangreichere Arbeiten in die Zeit nach seinem ersten, kürzeren florentiner Aufenthalt. So das treffliche, schon vom Geiste Fra Bartolommeos angehauchte Bild, welches er in Perugia für die Nonnen des heil. Antonius von Padua malte, jetzt im königlichen Palaste zu Neapel. Es stellt die thronende Madonna dar, mit den Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Rosalia; am Fusse des Thrones naht sich voll Eifer der kleine Johannes, um dem Christuskind seine Verehrung zu bezeigen. Dieses erhebt segnend das Händchen, und die Mutter zieht liebevoll den Kleinen zu sich. Vom Jahr 1505 ferner eine herrliche thronende Madonna, mit den grossartigen Gestalten Johannes des Täufers und des heil. Nicolaus von Bari, zu Blenheim in England, ursprünglich für die Kirche der Servi zu Perugia gemalt. Sodann schuf Rafael im Jahr 1505 ebenfalls zu Perugia in S. Severo sein erstes selbständiges Freskobild: Christus in der Glorie, zwischen zwei schwebenden Engeln thronend, über ihm die Taube des heil. Geistes und in Wolken Gottvater; unter ihm zu beiden Seiten je drei herrliche Gestalten von Heiligen, ebenfalls auf Wolken sitzend. Auch hier durchdringt schon der Geist florentinischer Kunst die umbrische Holdseligkeit und Schönheit, und der grossartige Aufbau des Ganzen darf als eine Nachwirkung des Freskos von Fra Bartolommeo in S. Maria nuova betrachtet werden.

Der zweite, längere Aufenthalt in Florenz liess Rafael in noch bestimmterer Weise auf die Wege der dortigen Kunst einlenken; die Werke dieser Epoche zeigen im Einklang damit ein stufenweise fortschreitendes Verlassen seiner früheren Auffassung. In die frühere Zeit dieser Epoche fällt die Madonna aus dem Hause Tempi, jetzt in der Pinakothek zu München. Sie ist stehend gebildet und drückt mit inniger Zärtlichkeit ihr Kind ans Herz. Sodann folgen drei unter sich verwandte Darstellungen der Madonna, die in heiterer Landschaft sitzend dem anmuthigen Spiele ihres Kindes mit dem kleinen Johannes zuschaut. Noch etwas befangen tritt dies Motiv bei der »Madonna mit dem Stieglitz,« in der Tribuna der Uffizien auf; freier und unbefangener bei der »Madonna im Grünen,« im Belvedere zu Wien; zu vollendeter Anmuth entwickelt bei der »belle jardinière« im Museum des Louvre zu Paris. Noch weiter führte Rafael diesen Gedanken in einem Bilde der heiligen Familie aus, das sich in der Pinakothek zu München befindet, und wo Elisabeth und Maria einander gegenüberknieend sich an dem naiven Treiben der Kinder ergötzen und S. Joseph die streng und doch in edler Freiheit pyramidal aufgebaute Gruppe abschliesst. Am Ausgange dieser Epoche stehen die »Madonna del baldacchino« in der Galerie Pitti zu Florenz, die unvollendet blieb, und die berühmte Grablegung vom Jahr 1507, im Palazzo Borghese zu Rom. Als das erste Werk, in welchem Rafael einen dramatisch bewegten Vorgang zu schildern versucht, zeigt dies Bild die wunderbar schnell entwickelte Kraft des vierundzwanzigjährigen Künstlers, obgleich im Ausdruck wie in der Bewegung die volle Freiheit noch nicht hervorbricht.

Um die Mitte des Jahres 1508 erhielt Rafael jenen ehrenvollen Ruf an den Hof Julius II., um hier einen der grossartigsten Aufträge zu übernehmen, welche der damaligen Kunst gestellt werden konnten. Es galt die Prachtgemächer des Vatikans mit Gemälden zu schmücken, in welchen die geistige Macht des Papstthumes seine Verherrlichung finden sollte. Unter Rafael's Hand wurden diese Bilder zum höchsten Ausdruck dessen, was das gesammte Wissen, die tiefste geistige Anschauung jener Zeit umfasste, und zugleich die Vollendung dessen, was die monumentale Malerei in Italien seit Giotto angestrebt und in ununterbrochener Steigerung verfolgt hatte. Drei Zimmer (stanze) des Vatikans und ein grosser Saal sind an Wänden und Gewölben mit diesen Werken bedeckt, die demnach den Namen der »Rafaelischen Stanzen« führen.

Den Anfang machten die Gemälde in der Camera della Segnatura, die Darstellungen der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, das heisst die Summe der damaligen Vorstellungen vom geistigen Schaffen. Die Theologie ist in der sogenannten Disputa geschildert.[1] Wir sehen

[1] Neuerdings meisterhaft gestochen von *Joseph Keller.*

oben die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, in der Mitte Christus, mit dem Ausdruck göttlicher Milde und Barmherzigkeit auf Wolken thronend, neben ihm die demuthvoll fürbittende Madonna und Johannes den Täufer, der auf ihn als das Heil der Welt hinweist, unterhalb die Taube des heiligen Geistes und zuoberst Gottvater in einer Glorie von Engeln. Auf beiden Seiten reihen sich auf Wolken sitzend herrliche Gestalten der Verklärten an, von vollendeter Schönheit und Freiheit. Dieser ganze obere Theil ist die höchste Entfaltung des schon in S. Severo zu Perugia Gegebenen. Unten auf der Erde sieht man eine Anzahl von Kirchenvätern, Bischöfen und Lehrern sich zu beiden Seiten eines Altares schaaren, der die Monstranz mit der geweihten Hostie trägt. Hier herrscht lebendige Bewegung, begeisterter Glaube und tiefsinnige Forschung, inbrünstige Verehrung, Streit und Zweifel in unvergleichlicher Kraft und Tiefe der Charakteristik. Das Bild ist die Spitze aller religiös-symbolischen Malerei und doch zugleich voll wahrhaften Lebens und hinreissender Schönheit. Die Ausführung zeugt von sorgfältigster Vollendung bis ins Kleinste, die Farbe ist goldig, klar und frisch.

Nicht minder herrlich verkörpert sich an der Wand gegenüber in der Schule von Athen die ganze Hoheit des antiken Geisteslebens. Plato und Aristoteles, Gestalten von feinster Charakteristik, bilden im Mittelpunkt einer freien, hohen Halle die prächtigsten gedanklichen und malerischen Gegensätze. Ihnen schliessen sich in frei bewegten Gruppen die übrigen Philosophen des Alterthums an. Durch lebendige Theilnahme, eifriges Streiten, Beweisen, zweifelndes und gläubiges Zuhören stuft sich nach Charakter, Alter und Temperament eine wunderbare Welt bedeutender Menschen ab. Auch hier ist die Ausführung von vollendeter Feinheit, wenn auch mehr auf das Ganze gerichtet.

Den heitersten Zustand eines poetisch erhöhten Daseins gibt das dritte Bild, der Parnass, wo Apoll, in liebenswürdiger Naivetät die Geige spielend, zwischen den edlen Gestalten der Musen und der berühmten Dichter des Alterthums und der neuen Zeit in jugendlicher Anmuth thront. Meisterhaft ist hier das Einschneiden des Fensters in die Bildfläche für die Composition benützt, so dass aus der Beschränkung eine neue Schönheit gewonnen ward.

Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Jurisprudenz in drei Bildern dargestellt, die gleichfalls reich an Schönheiten sind. Ebenso enthalten die allegorischen und kleineren historischen Scenen des Gewölbes manches Treffliche.

Im Jahr 1511 waren diese Werke vollendet, und im folgenden Jahre begann Rafael die Bilder in der Stanza d'Heliodoro. Es galt hier den himmlischen Schutz und Beistand, der die Kirche begleitet, mit mancherlei Beziehungen auf damalige Ereignisse zu schildern. Die Darstellungsweise

verlässt darum den ruhigen Ton der symbolischen Composition; sie wird mächtig bewegt, athmet das vollste dramatische Leben und zugleich eine grössere Energie und Kühnheit in der Farbenbehandlung und Modellirung. Vermuthlich übten die Deckengemälde Michelangelo's in der Sixtina darauf bestimmenden Einfluss. Das erste Bild war Heliodor, der durch rächende Engel aus dem Tempel, den er berauben wollte, getrieben wird. Hier ist das Entsetzen des Tempelräubers, der herrliche Zorn des goldschimmernden Reiters, die Angst der Zuschauer mit solcher Gewalt im Ausdruck des Momentanen geschildert, dass das Werk als eine der höchsten Leistungen dramatisch-historischer Kunst dasteht. Und mit welcher Hoheit und Ruhe hält die Gruppe des hineinziehenden Papstes diesem stürmischen Vorgange das Gleichgewicht! Man denkt kaum an den Anachronismus; er scheint aufgehoben durch die einfache Grösse und Wahrheit der Darstellung. Unmittelbarer indess und wahrhaft bewundernswürdig ist diese Verschmelzung verschiedener Zeiten in der an der Fensterwand ausgeführten Messe von Bolsena bewirkt, die gleich jenem Bilde reich an bedeutend aufgefassten Portraits ist, und zugleich einen neuen Beweis der spielenden Leichtigkeit bietet, mit der Rafael die grössten Raumschwierigkeiten zu besiegen weiss.

In diesen Werken, die bis 1512 vollendet waren, tritt die Hand der Schüler Rafael's bei der Ausführung bereits merklich hervor. Als nun Julius II. starb und Leo X. ihm folgte, häuften sich auf den Meister so viele Aufgaben, dass er für die weiteren Fresken den Schülern eine stärkere Betheiligung gestatten musste und endlich nur nach seinen Kartons die Ausführung überwachte. So entstand zunächst in demselben Zimmer an der zweiten Fensterwand die Befreiung Petri, abermals eine der vollendetsten historischen Compositionen, obendrein bewundernswürdig durch das trefflich durchgeführte Helldunkel, das dem Vorgange seine ganz besondre charakteristische Stimmung verleiht. Sodann das Bild des Attila, der durch die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus vom Angriff auf Rom abgeschreckt wird, wieder eine Scene leidenschaftlicher Aufregung, die mit der erhabenen Ruhe der himmlischen Gestalten und der sicheren Würde des Papstes und seiner Umgebung meisterlich contrastirt. Doch darf man daran erinnern, dass diese etwas indifferente Haltung (ebenso wie oben beim Heliodor), obwohl malerisch wohl berechtigt und mit Weisheit benutzt, ein noch nicht ganz überwundener Rest der Gewohnheiten des 15. Jahrhunderts zu sein scheint. — Die Deckenbilder enthalten Scenen des alten Testaments von würdevoller Composition.

Die gegen 1515 begonnene Stanza dell' Incendio enthält zunächst die Darstellung eines Brandes im Borgo, der durch die Fürbitte des Papstes gelöscht wurde. Diese Handlung ist in den Hintergrund gelegt, wo der Papst auf dem Balkon der alten Peterskirche erscheint. Aber seine Beziehung zur Handlung wird durch die um Hülfe flehenden Weiber trefflich

erläutert, und der Vordergrund ist mit Gruppen von Flüchtenden und Rettenden erfüllt. Auf diese meist nackten Gestalten, die in prächtiger Bewegung voll Anstrengung und Entsetzen sich darstellen, hat Michelangelo's Vorbild unzweifelhaft eingewirkt. In der Ausführung sind sie nicht frei von Härte.

Geringerer Art sind in demselben Zimmer die drei anderen Wandbilder: der Sieg bei Ostia über die Sarazenen, der Schwur Leo's III. und die Krönung Karls des Grossen. Dagegen enthält die Sala di Costantino eine der bedeutendsten Compositionen Rafael's, die freilich erst nach seinem Tode durch Giulio Romano ausgeführt wurde: die Schlacht Constantins, in welcher Maxentius bei der milvischen Brücke vor Rom besiegt wurde. In einer überaus reichen Darstellung, die voll prächtiger Figuren und Einzelscenen des Kampfes ist, hat der grosse Meister dennoch verstanden, die Bedeutung der Hauptgestalten durch alle Mittel der Composition mit zwingender Gewalt hervorzuheben und somit das vollendetste Schlachtbild der modernen Kunst zu schaffen.

Eine zweite umfassende Arbeit waren die Kartons zu zehn Tapeten, welche Rafael im Auftrage Leo's X. von 1513 bis 1514 entwarf. Nach seinen Zeichnungen wurden sie zu Arras in Flandern gewebt und zur Wandbekleidung in der Sixtinischen Kapelle bestimmt. Von den Kartons finden sich noch jetzt sieben im Schloss Hamptoncourt bei London. Die Tapeten selbst bewahrt gegenwärtig die Galerie des Vatikan. Sie geben die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte in einer solchen Grösse und Hoheit der Auffassung, dass sie zu den vollendetsten Schöpfungen des Meisters gehören, und ihn wieder auf dem Gipfelpunkte historisch-dramatischer Darstellung zeigen. Den Anfang macht der Fischzug Petri, ein Bild heitren Daseins, angeregter Thätigkeit; die Uebergabe der Schlüssel ist edel und ausdrucksvoll; die Heilung des Lahmen von geistreicher Erfindung und Anordnung; der Tod des Ananias eins der gewaltigsten Bilder, von erschütternder Tragik; voll schönen Ausdruckes sodann die Steinigung des Stephanus. In Pauli Bekehrung ist das Wunderbare des Vorganges herrlich geschildert; in der Bestrafung des Zauberers Elymas (Fig. 314), der mit Blindheit geschlagen wird, eine dem Tode des Ananias völlig ebenbürtige, ergreifende Schilderung furchtbar momentan hereinbrechenden Entsetzens gegeben. Auch die Predigt des Paulus zu Athen und Paulus in Lystra sind Werke von grossartiger Schönheit, denen sich als Schluss dieser Reihe Paulus im Gefängnisse zu Philippi anfügt. (Wiederholungen dieser Teppiche besitzen die Museen zu Berlin und zu Dresden.)

Eine zweite Folge von Tapeten, ebenfalls im Vatikan befindlich, zwölf im Ganzen, scheint zum Theil gleich jenen nach Zeichnungen Rafael's ausgeführt zu sein und enthält einige schöne Compositionen.

Sodann leitete Rafael gleichzeitig im Auftrage Leo's X. die Ausschmückung der Loggien in dem von Bramante begonnenen ersten Hofe

des Vatikans. In den Feldern der Wölbungen liess er durch seine Schüler jene Reihe von Scenen des alten Testamentes, auch einige des neuen ausführen, welche unter dem Namen der »Bibel Rafael's« bekannt sind. Obwohl in den Farben etwas hart und bunt, wie es die Weise Giulio Romano's und der anderen Schüler mit sich brachte, sind sie in der Erfindung von ächt rafaelischer Schönheit, ganz erfüllt von der einfachen patriarchalischen



Fig. 314. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Aus Rafael's Tapeten.

Würde und Anmuth, die aus den Geschichten des alten Bundes zu uns spricht. In den Schöpfungsscenen ist ein ins Mildere übertragener Einfluss Michelangelo's zu erkennen. An den Wänden und Pilastern aber (Fig. 315) fügte der Meister nach seinen Entwürfen die reizendsten Ornamente durch die Hand des in solchen Darstellungen vorzüglichen *Giovanni da Udine* hinzu, in deren lieblicher Mannichfaltigkeit und heitrer Farbenpracht die volle Herrlichkeit antiken Kunstgeistes bereichert wieder auflebte. Noch in dem jetzigen traurigen Zustande arger Zerstörung gehören diese liebenswürdigen Hallen zum Anziehendsten, was die moderne Kunst geschaffen hat.

Während Rafael in diesen umfassenden Werken der Hand seiner Schüler bedurfte, malte er selbst im Jahr 1512 in der Kirche S. Agostino die Kolossalgestalt des Propheten Jesaia's, worin er, nicht zu Gunsten

seines Styles, der gewaltigen Richtung Michelangelo's seinen Tribut zollte. Ganz aus seinem eignen Geiste schuf er dagegen zwei Jahre später, 1514, in der kleinen Kirche S. Maria della Pace ein Wandbild, welches vier Sibyllen mit Engeln darstellt, voll entzückender Schönheit, zugleich herrlich in den Raum geordnet und von einer Farbenfrische, Kraft und Klarheit, dass die Freskomalerei nie etwas Vollendeteres im Colorit hervorgebracht hat. Auch zu den Kuppelgemälden der Capella Chigi in S. Maria del Popolo fertigte Rafael um diese Zeit die Entwürfe.

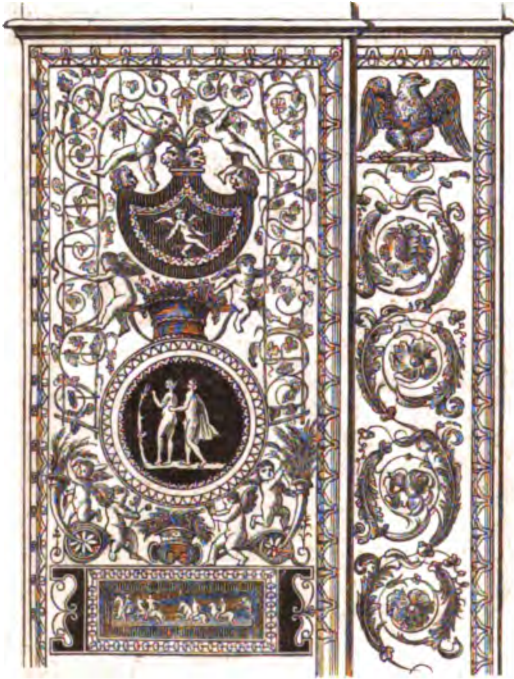


Fig. 315. Rafaelische Verzierungen aus den Loggien des Vatikans.

Den Schritt in die Götterwelt der Alten that der unerschöpfliche Meister in den Fresken der Farnesina, wo er zuerst im Jahr 1514 den Triumph der Galatea malte. [1] Von Delphinen gezogen, schwebt die Göttin auf ihrem Muschelwagen über die Fluth; rings umgeben sie Nereiden und Tritone, und in den Lüften schweben reizende Liebesgötter und senden ihre Pfeile herab. Jubelndes, lachendes Glück, heitre, schöne Lebenslust durchströmen die Gestalten, erfüllen das Meer und die Luft, und klingen aus der zarten, warmen Behandlung der Farben und der feinen anmuthvollen Zeichnung uns entgegen. — Sodann liess Rafael seit 1518 in einer Halle derselben Villa an der Decke die Geschichte der Psyche durch seine Schüler ausführen. [2] An der Fläche des Spiegelgewölbes sieht man in zwei figurenreichen Bildern das Gericht der Götter und die Vermählung Amors mit der Psyche. An den Stichkappen kehrt Amor mit den Attributen der verschiedenen Götter in unübertrefflicher schalkhafter Grazie und immer neuen Wendungen wieder. Die Zwickel dazwischen ent-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 78, Fig. 8.
[2] Radirt von *F. Schubert*. München. Fol.

halten einzelne Scenen der Geschichte, unvergleichlich in den Raum componirt und voll schöner Bewegung und lebendigen Ausdrucks. (Fig. 316.) Wenn auch in der Ausführung etwas zu derb gerathen, zeugen diese entzückenden Bilder doch von der Reinheit, Freiheit und Schönheit der Seele, welche in Allem lebt, was Rafael geschaffen.



Fig. 316. Aufschwebende Psyche, von Rafael.

Mit all diesen bedeutenden und umfangreichen monumentalen Werken ist die Thätigkeit dieses wunderbaren Geistes aber bei weitem nicht erschöpft. Neben ihnen, neben seinen architektonischen Leistungen, neben dem Bau von S. Peter und den Forschungen im antiken Rom fand er noch Zeit, eine Anzahl von Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, grösseren Altargemälden und selbst Portraits auszuführen, deren man im Ganzen aus dieser Epoche des Meisters gegen vierzig zählt. Wir beschränken uns auf die wichtigeren unter ihnen.

Vor Allem sind die Madonnen und heiligen Familien zu nennen, in denen Rafael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben und das ursprünglich bloss kirchliche Thema zur höchsten, rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben hat. Obwohl Rafael nie verheirathet war, hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht, wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen lässt sich von ihm nachweisen, da er von seiner ersten Jugendzeit an bis in seine letzten Tage immer wieder von Neuem diesen Lieblingsgegenstand behandelte; aber stets weiss er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so dass diese Werke allein schon deutlich seinen Entwicklungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdruck grossartig freier, echt mütterlicher Würde über, die durch einen geheim-

nissvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle früheren Madonnen. Zu den herrlichsten Werken dieser Art aus den ersten römischen Jahren gehört die »Madonna des Herzogs Alba,« gegenwärtig in der Eremitage zu Petersburg, ein Rundbild, das Maria in heitrer Landschaft sitzend darstellt, wie sie dem Spiel der beiden Kinder zuschaut. Sodann die »Vierge au diadême« (auch vierge au linge) im Museum zu Paris. Voll Holdseligkeit hebt Maria den Schleier von dem schlafenden Jesusknaben, um ihn dem kleinen Johannes zu zeigen.



Fig. 317. Madonna della Sedia von Rafael.

Ein Rundbild von entzückender Schönheit der Composition ist die berühmte Madonna della Sedia in der Galerie Pitti zu Florenz, etwa um 1516 entstanden und in der Klarheit und Wärme des Colorits, der reifen und doch zarten Schönheit der Madonna den Sibyllen in S. Maria della Pace sehr nahe stehend. Einfacher, aber in ähnlicher Bewegung, die Madonna della tenda in der Pinakothek zu München. Von hoher Anmuth ferner das Rundbild der Vierge aux candelabres, jetzt in England, und die Madonna del passeggio, in der Bridgewater-Galerie zu London, beide indess aus der späteren Zeit des Meisters und nur theilweise von ihm selbst ausgeführt.

In den heiligen Familien erweitert sich dieser Gedankenkreis und gewinnt eine reichere Ausführung. Auch hier ist Rafael unerschöpflich in

neuen herrlichen Motiven und erweist sich im Adel der Auffassung, in Schönheit der Linienführung, in vollendetem Rhythmus der Composition als der erste Meister aller Zeiten. Die Madonna dell' impannata im Palast Pitti zu Florenz gehört in der Erfindung zu seinen edelsten Werken, obwohl die Ausführung wenig von seiner Hand erkennen lässt. Eine grossartig durchgebildete Composition zeigt die sogenannte »Perle« im Museum zu Madrid, woselbst sich auch eine andere, noch reichere h. Familie unter dem Namen der »Madonna della lucertola« (mit der Eidechse) oder der »Madonna unter der Eiche« findet. Verwandter Art, aber noch herrlicher, freier und lebensvoller die Madonna Franz des Ersten im Louvre zu Paris, welche Rafael 1518 für den König von Frankreich malte. Ein Bild voll heitren, glückseligen Friedens ist die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten,« im Belvedere zu Wien.

Endlich stammen noch aus dieser Epoche des Meisters drei grosse Madonnenbilder, die als Altar- und Andachtstafeln eine besondere Bestimmung zu erfüllen hatten und eine mehr feierliche Auffassung verlangten. Auch hier hat Rafael das Höchste, vor und nach ihm Unerreichte gegeben. Die Madonna wird, thronend als Himmelskönigin, von Engeln umschwebt; einige bedeutende Heiligengestalten werden hinzugefügt. Rafael hat allen überflüssigen Reichthum zurückgedrängt, die Engelchöre zu einer Aureole von lieblichen Köpfchen umgewandelt, in den wenigen Hauptgestalten aber eine Würde und Erhabenheit erreicht, die gleichwohl sich mit der freiesten Bewegung, mit den anmuthigsten Zügen des Lebens verbindet. Das früheste dieser Werke, um 1511 entstanden, ist die Madonna di Fuligno, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans. Auf Wolken schwebt die herrliche Frauengestalt, die voll herzinniger Mutterliebe dem lebhaften Knaben ihre Aufmerksamkeit widmet. Unten sieht man in schwärmerischer Empfindung S. Franziscus und Johannes den Täufer, sowie den h. Hieronymus, der den knieenden Donator empfiehlt. Dazwischen ein anmuthiger Engel mit einer Inschrifttafel. Höher entfaltet in der Composition und der Harmonie der inneren Bezüge ist die Madonna del Pesce im Museum zu Madrid, um 1513 für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt. Hier wendet sich die thronende Gottesmutter in huldvoller Bewegung zu dem schüchtern niederknieenden jungen Tobias, der einen Fisch darbringt und durch einen schönen Engel empfohlen wird, während auf der andern Seite der ehrwürdige Hieronymus in einem Buche liest. Das Bild war ursprünglich für eine Kapelle bestimmt, in welcher um die Heilung von Augenübeln gefleht wurde; daher erhält die Figur des Tobias ihre Rechtfertigung und der gnadenvolle Ausdruck der Madonna seine besondre Bedeutung. Die höchste Verklärung erreichte aber Rafael in der weltberühmten Sixtinischen Madonna, welche um 1518 für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt wurde und jetzt das gefeierte Hauptwerk der königlichen Galerie

zu Dresden ist. Wer kennt nicht diese wunderbare Gestalt, die von herrlichen Gewändern umhüllt, wie eine himmlische Erscheinung auf Wolken einherschwebt, umflossen von einer Glorie lieblicher Engelköpfe! Ein Schleier wallt von ihrem Haupte herab, das wie in tiefen Gedanken verloren dem göttlichen Geheimniss nachzusinnen scheint, welches ihre Hände mit mütterlicher Innigkeit umschliessen. Denn in ruhiger Hoheit thront auf ihren Armen ein Knabe, in dessen kindlichen Zügen die Erhabenheit seiner Sendung sich ausprägt, und dessen Augen in einem Blick voll Macht und Tiefe seine welterlösende Bestimmung ahnen lassen. Voll Ehrfurcht schaut der heilige Papst Sixtus hinauf, und bildet mit seiner grossartig würdevollen Erscheinung einen herrlichen Gegensatz zur heiligen Barbara, die ihm gegenüber in demuthvoller Geberde ihren anmuthigen Kopf neigt und das Auge vor all der Hoheit niederschlägt. Endlich geben die beiden entzückenden Engelknaben, die auf der unteren Brüstung ruhen, dem grossartigen Werke den lieblichsten Abschluss. Es ist als ob Rafael in dieser unvergleichlichen Schöpfung seine tiefsten Gedanken, seine erhabenste Anschauung, seine vollkommenste Schönheit habe vereinigen wollen, wie sie denn die Spitze aller religiösen Kunst sein und bleiben wird. Seine Madonnen, und im höchsten Sinn die Sixtinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche oder für eine besondre religiöse Anschauung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig gültiger Form offenbaren.

Noch einige andre bedeutende Bilder religiösen Inhalts sind hier anzuschliessen. Zunächst die miniaturhaft fein ausgeführte, geistreiche kleine Darstellung der Vision des Ezechiel in der Galerie Pitti zu Florenz, die in ihrer grossartig kühnen Auffassung die Einwirkung Michelangelo's verräth. Dann die heilige Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna, die 1516 vollendet wurde und auf den alten Francesco Francia einen so überwältigenden Eindruck machte; das im folgenden Jahr entstandene Gemälde des h. Michael, im Louvre zu Paris, voll gewaltigen Ausdrucks und kühner Bewegung; ebendort die h. Margaretha als Besiegerin des Drachens, und derselbe Gegenstand in anderer, kühnerer Auffassung in der Galerie des Belvedere zu Wien. Ferner die jugendlich lebendige, geistvolle Gestalt des h. Johannes in der Wüste, in der Tribuna der Uffizien, und auch sonst mehrfach in guten alten Wiederholungen vorhanden. Die höchste Bedeutung haben endlich zwei grosse Altarbilder, in denen statt des ruhigen Zustandes der meisten übrigen ein dramatischer Vorgang geschildert wird. Das eine ist die Kreuztragung, bekannt unter dem Namen lo Spasimo di Sicilia, weil es für das Kloster dello Spasmo zu Palermo gemalt war; jetzt im Museum zu Madrid. Aus der reifsten Zeit des Meisters herrührend (zwischen 1516 und 1518) zeigt dies Werk eine tief durchdachte Composition, verbunden mit vollendeter Kraft im Ausdruck

leidenschaftlich erregter Empfindungen. Den Gipfel dramatischer Grösse und mächtiger Composition erreicht jedoch das letzte Werk Rafael's, das bei seinem Tode unvollendet blieb, die Verklärung Christi auf Tabor,



Fig. 318. Verklärung Christi, von Rafael.

auch die Transfiguration genannt, jetzt das kostbarste Juwel der Sammlung des Vatican (Fig. 318). Mit wunderbarem Tiefsinn vereinigt der Meister in diesem Bilde zwei ganz getrennte Vorgänge, gibt oben in den herrlich schwebenden Gestalten Christi, des Moses und Elias einen Schimmer der Seligkeit des Paradieses und schildert zugleich unten in den

leidenschaftlich bewegten Gestalten, die sich um den besessenen Knaben gruppiren, mit ergreifendem Contrast die Noth und den Jammer des irdischen Lebens. Aber indem er den Himmel sich öffnen lässt und die ewige Herrlichkeit Christi offenbart, wirft er einen göttlichen Strahl des Trostes auf die Nacht des streiterfüllten Erdendaseins und löst auch ihre Zweifel in selige vertrauensvolle Gewissheit auf.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass Rafael auch zu den grössten Portraitmalern aller Zeiten gehört, und dass seine Bildnisse eine echt historische Auffassung des wahrhaft Bedeutenden mit feinster Nüancirung der Charakteristik und einer oft an die Venezianer erinnernden Klarheit und Wärme der Färbung verbinden. Die Galerie Pitti zu Florenz ist namentlich reich an solchen Werken. Noch liebenswürdig befangen sind die vor seiner römischen Periode um 1505 gemalten Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin. Von reifster Vollendung und geistreichster Auffassung dagegen das Portrait Papst Julius II.; ferner Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und de' Rossi, ebenso des Kardinals Bibbiena, seines Gönners und Freundes, und des Fedra Inghirami ebendort. Sodann mehrere treffliche Werke in Rom: vorzüglich der anziehende jugendliche Violinspieler vom Jahr 1518 im Pal. Sciarra; ein treffliches Doppelportrait zweier Männer im Pal. Doria und die sogenannte Fornarina im Pal. Barberini, oftmals wiederholt, aber für unser Gefühl das einzige rafaelische Werk, welches keinen Adel der Auffassung zeigt. Das Museum zu Paris besitzt die gepriesene Johanna von Arragonien; ferner zwei ausgezeichnete Portraits des Kardinals Giulio de' Medici und des Grafen Castiglione. Endlich das jugendlich reizende Brustbild des Bindo Altoviti in der Pinakothek zu München, welches ehemals als Rafael's eignes Bildniss angesehen wurde.

So hatte Rafael in einem kurzen 37jährigen Dasein voll Schöpferkraft und Thätigkeit alle geistigen Gebiete seiner Zeit durchmessen und erschöpft, hatte die höchste Idee des Schönen, die ihm, wie er selbst sagt, immerdar vorschwebte, in einer fast unübersehbaren Schaar herrlicher Werke offenbart. Wie kein anderer Künstler war er dabei stets seinem Genius treu geblieben, unablässig bemüht, sich selbst an den grössten Aufgaben höher zu entwickeln, aber auch dem scheinbar Unbedeutenden, Zufälligen ein ewig gültiges Gepräge der Schönheit, des inneren Seelenadels zu verleihen. Als er starb, schien seinen Zeitgenossen Rom verödet, die Malerei verwaist. Um seinen Katafalk, wo sein noch unvollendetes letztes Werk, die Transfiguration, als höchstes Ehrendenkmal aufgestellt war, vereinten sich alle Klassen, Alter und Geschlechter, um durch ihre gemeinsame Trauer ebensowohl dem grossen Künstler wie dem hohen Menschen den Tribut der Verehrung zu zollen.

Der rafaelische Styl wurde bald Gemeingut der römischen Künstler, und da der Meister wegen der Menge der Aufgaben sowohl für seine Fresken, wie für manche Tafelbilder der Beihülfe bedurfte, so schlossen sich die meisten damaligen Maler in Rom, einheimische wie fremde, ihm an.[1] So lange er selbst lebte, gab sein Geist ihnen die Inspirationen zu ihren Werken, und seine maassvolle Schönheit breitet sich wie ein goldner Nachklang seiner eignen Schöpfungen darüber aus. Nach seinem Tode aber verfielen die bedeutenderen, kräftigeren unter ihnen bald einer gewissen Maasslosigkeit, während die minder begabten seinen Styl zu einer



Fig. 319. Amphitrite aus Villa Lante von Giulio Romano.

seelenlosen, unerfreulichen Manier herabzogen und selbst in der Farbe keine Weichheit, Ruhe und Harmonie mehr zu erreichen wussten. Zu den ersteren gehört *Giulio Romano*, eigentlich *Pippi*, einer der wenigen Künstler, die Rom selbst geboren hat (1492 bis 1546). Er hatte als der talentvollste Schüler Rafael's den meisten Theil an der Ausführung der grösseren Arbeiten des Meisters, wie denn die Constantinschlacht, wenn auch etwas härter und derber, aber doch sehr tüchtig von ihm gemalt wurde. Zu seinen selbständigen Arbeiten dieser römischen Epoche gehören die mythologischen Fresken in Villa Lante und Villa Madama; ferner einige würdige Altarbilder, wie das bedeutende Gemälde der thronenden Madonna in S. Maria dell' Anima, eine kleinere Madonna in der Sakristei von S. Peter zu Rom, eine überaus lebendige Madonna, die das Christuskind zu waschen im Begriff steht, in der Galerie zu Dresden, und die Marter des Stephanus

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 79 A.

in S. Stefano zu Genua. Vier Jahre nach Rafael's Tode wurde Giulio von Francesco Gonzaga nach Mantua berufen und mit bedeutenden Arbeiten betraut. In diesen überlässt er sich aber immer mehr einem roheren Sinne, der ihn zu gewaltsamen Bewegungen, übertriebenen Formen und einer derben, selbst gemeinen Auffassung verleitete. Noch gemässigt zeigt er sich in den Fresken des herzoglichen Palastes, welche Geschichten der Diana und Scenen aus dem trojanischen Kriege darstellen; dagegen überschreitet er in den umfangreichen Fresken des Palazzo del Te, besonders im Sturz der Giganten und der Geschichte der Psyche mehr und mehr alles edlere Maass. Nicht ohne Kraft und Fülle der Erfindung trägt er durch diese Zügellosigkeit am meisten zur Entweihung der Kunst bei. Dagegen gehören die farbigen Entwürfe zu diesen Werken, welche man in der Villa Albani zu Rom sieht, zum vollendetsten und herrlichsten ihrer Art. — Als Nachfolger seiner Weise ist *Francesco Primaticcio* zu nennen, der für Franz I. die Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau leitete.

Minder bedeutend sind *Francesco Penni*, genannt il Fattore, der bei der Ausführung rafaelischer Werke stark betheiligt war, selbst aber kaum Bemerkenswerthes geschaffen hat; *Andrea Sabbatini* aus Salerno, ein anziehender Künstler, von dem man manche Bilder in den Kirchen und dem Museum zu Neapel findet; *Polidoro da Caravaggio*, eigentlich *Caldara*, der die Aussenwände vieler römischer Paläste mit tüchtigen Fresken grau in grau bemalte, und *Perino del Vaga*, eigentlich *Buonaccorsi*, aus Florenz, der den Styl Rafael's nach Genua verpflanzte, wo er den Palast des Andrea Doria mit Fresken schmückte. Durch ihn erhielt *Luca Cambiaso*, der in Genua malte, seine Anregung, ein Künstler von grosser Wahrheit und Tüchtigkeit der Empfindung inmitten einer schon ganz in Manierismus versunkenen Zeit.

Auch aus anderen Schulen gingen manche Künstler zu Rafael über. So vor Allem ein sehr begabter Schüler Francia's, *Bartolommeo Ramenghi*, genannt *Bagnacavallo*, von dem ein grossartiges Altarbild, die auf Wolken thronende Maria mit Heiligen, im Museum zu Dresden. So der anmuthige, milde *Timoteo della Vite*, der aus derselben Schule hervorgegangen war. Dann besonders einige Ferraresen, unter denen der fruchtbare *Benvenuto Garofalo*, eigentlich *Tisio*, durch viele Bilder in den Gallerieen Italiens und des Auslandes vertreten ist, und der begabte *Dosso Dossi* durch ein prächtiges Colorit und einen phantastisch poetischen Reiz anziehend hervortritt.

e. Correggio und seine Schule.

Im entschiedenen Gegensatz mit allen bisherigen Erscheinungen der Kunst, und doch in der Malerei einer der vorzüglichsten, ja ein kühner Eroberer neuer Reiche, erscheint *Antonio Allegri da Correggio* (1494 bis

1534). [1] Er ging aus der oberitalienischen Schule hervor, wurde wahrscheinlich durch einen lombardischen Künstler *Francesco Bianchi Ferrari* und durch Einwirkungen der Schule Mantegna's gebildet und erhielt dann durch Lionardo bedeutende Anregungen. Was bei jenem grossen Meister noch im Keim und in strenger Schranke als süsse Anmuth hervortrat und in einem zarten Schmelz der Farben seinen Ausdruck fand, das erhielt durch Correggio seine consequente, aber auch rücksichtslose Ausbildung. Schon als jugendlicher Künstler muss er ein ungemein reizbares Gefühl besessen haben, denn er gehört zu den frühreifsten Talenten, welche die Kunstgeschichte kennt. Mit dieser gesteigerten Fähigkeit des Empfindens, mit dieser nervösen Erregbarkeit begabt, geht er in seinen Werken darauf aus, gerade diese Seite des inneren Lebens zur Geltung zu bringen. Er taucht seine Gestalten in ein Meer von Jubel und Entzücken, erfüllt sie mit berauschender Lust und Wonne und gibt selbst der Schmerzempfindung einen halb süssen, halb wehmüthigen Ausdruck. Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architektonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiss er kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affekts, voll innerer Erregung und in rastloser äusserer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung wie künstlerischen Herkommens. Wer seine Gestalten sieht, begreift leicht, dass sie eine andre Heimath haben, als die der übrigen grossen Meister. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund wie seine Danae, Leda oder Io. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt. Wie hinreissend er aber die Zauber der letzteren auch zu schildern weiss, wie er die weichen, schwellenden Glieder vom Rausch des Entzückens durchbeben lässt, immer bleibt — mit seltnen Ausnahmen — die Stimmung rein, lauter und wahr, und desshalb würdigt er in seinem Sinn auch seine Heiligengestalten nicht herab, wenn er sie zu Trägern derselben Empfindungen stempelt. Er versetzt Alle in den Zustand paradiesischer Unschuld zurück und darin liegt das Recht seiner Darstellung.

Sein eigentliches Ausdrucksmittel aber ist das Licht, wie es in sanfter Mischung mit der Dämmerung, durchwebt mit zarten Reflexen und durchsichtigen Schatten, als Helldunkel die Gestalten umspielt und wie ein elektrisches Fluidum die Lüfte wie mit dem Wehen süsser Empfindungen durchhaucht. In der Durchführung dieses Helldunkels mit seinen leisesten Abstufungen und Nüancen ist Correggio einer der ersten Meister der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 75.

Malerei. Er hat dies neue Medium, durch welches die Körper halb verhüllt, halb entschleiert nur um so reizender, verführerischer erscheinen, entdeckt und zu wunderbarer Vollendung gesteigert. Für ihn ist es das eigentliche Mittel, durch welches seine Kunst wirkt. Ihm opfert er höheren Styl, edlere Zeichnung, würdigere Anordnung; ihm zu Liebe verliert er sich selbst zu fehlerhafter Formgebung, zu einer ins Allgemeine abgeflachten, selbst ins Kokette entartenden Charakteristik und zu einer Compositionsweise, in der die Farbenwirkung das Bestimmende ist, jede ideale Bedingung völlig zurückgedrängt und desshalb eine unbegränzte Anwendung aller erdenklichen Verkürzungen gemacht wird.

Sein frühestes datirtes Werk, aus dem zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers stammend (1514), ist das grosse Altarblatt der thronenden Madonna mit den Heiligen Franziscus und Antonius, Johannes dem Täufer und Katharina, im Museum zu Dresden. Es zeigt noch einige Befangenheit, dabei im Ausdruck und der Charakteristik Anklänge an Lionardo, im Colorit schon eine weiche, verschmolzene Durchführung. Ebenfalls der früheren Zeit gehört das liebenswürdige Bild der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten an, das die Tribuna der Uffizien bewahrt, ein anmuthiges Idyll, schon vollendeter in der Behandlung der Farbe, und noch ohne alle spätere Manier im Ausdruck. Auch die ebendort befindliche Madonna, welche das vor ihr liegende Kind anbetet, zählt zu seinen anmuthigsten und am reinsten empfundenen Werken, von herrlichem Ton im Helldunkel, die Madonna zwar ohne idealere Auffassung, aber ganz holdselige Mutterliebe. Sodann stammt das grosse Bild der Kreuztragung im Museum zu Parma, ein Werk von ergreifender Wirkung, aus derselben Epoche.

Mit dem Jahr 1518 beginnt für Correggio ein Wendepunkt, der ihn auf die vollendete Höhe seiner Kunst zu führen bestimmt war. Er wurde nach Parma berufen, um eine Anzahl höchst bedeutender und umfangreicher Fresken auszuführen. Zuerst galt es die Ausschmückung eines Saales in dem Nonnenkloster S. Paolo. Von dem durchaus weltlichen, glanzvollen Leben in den damaligen geistlichen Stiftungen legt der Gegenstand dieser Darstellungen ein sprechendes Zeugniss ab. Es sind Scenen der antiken Mythologie, Geschichten der Diana und andre kleinere Bilder, die er hier ausführte und in denen er den heitersten Reiz, die holdseligste Grazie seines Styles entfaltete. Besonders anmuthig ist das Gewölbe als Weinlaube gemalt, durch deren ovale Oeffnungen schalkhafte Genien voll köstlicher Naivetät hereinschauen. Zwei Jahre später erhielt Correggio den ungleich bedeutenderen Auftrag, zuerst die Altarapsis, dann die Kuppelwölbung von S. Giovanni auszumalen. Von den Fresken der ersteren ist nur wenig erhalten, da dieselbe später abgerissen wurde; dagegen sind die Gemälde der Kuppel noch unverletzt vorhanden. In der Mitte sieht man Christus in der Glorie schweben, unter ihm die Gestalten der Apostel

auf Wolken sitzen, ihm anbetungsvoll nachschauend, noch weiter unten auf den Zwickeln die vier Evangelisten sammt den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken. Die Gestalten sind voll grossartiger Kraft, aber der Künstler hat jede Erinnerung an einen architektonischen Hintergrund beseitigt und lässt uns in den scheinbar unbegränzten Raum des Aethers blicken. Zugleich unterwirft er seine Gestalten allen Consequenzen, welche aus einer solchen Wirklichkeit sich ergeben, verkürzt sie also für einen bestimmten Augenpunkt, wodurch dann freilich jede edlere Entfaltung des Körpers, jeder höhere Ausdruck verloren geht. Schon Mantegna hatte in Mantua diese Anwendung von der Perspektive gemacht, aber nur in einem kleinen Raume und bei Gegenständen eines schalkhaft heitren Genres. Dann war Melozzo da Forli mit seinen Gemälden in SS. Apostoli zu Rom zum ersten Mal bei ernster religiöser Darstellung auf dies Prinzip eingegangen. Correggio aber kannte darin keine Gränzen, und indem er zuerst einen hohen Kuppelraum so behandelte, kam er zu einer Verkürzung der Gestalten, welche die oberen, edleren Theile auf Kosten der unteren preisgibt. Ganz maasslos überliess er sich dieser kecken Lust an einer durchaus neuen Art der Darstellung in den von 1526—1530 ausgeführten Kuppelfresken des Domes von Parma, welche die Himmelfahrt Mariä schildern. Auch hier sind wieder auf den Zwickeln grosse Heiligengestalten, und zwar die Schutzheiligen der Stadt, begleitet von Engeln und Genien. Ueber ihnen zwischen den Fenstern der Kuppel stehen die Apostel und schauen in staunendem Entzücken aufwärts nach der Madonna, die von einer Schaar jubelnder Engel emporgetragen wird. Ihr stürzt sich, in einer himmlischen Glorie schwebend, in gewaltsamer Bewegung Christus entgegen, sie aufzunehmen. Das unabsehbare Gewoge von Gestalten in allen denkbaren Verkürzungen ist wie ein fluthendes Meer von Jubel und Seligkeit; aber man sieht fast nichts von den Figuren als die Beine und die unteren Partien; der Oberleib und das Gesicht sind so stark verkürzt, dass nicht mit Unrecht schon damals der beissende Witz entstand, Correggio habe ein Froschragout gemalt. Gleichwohl war der Erfolg seiner Neuerung bei den bewundernden Zeitgenossen ein ungeheurer, und diese an solchem Ort und für solche Gegenstände denn doch tief unwürdige Darstellungsweise blieb fortan durch zwei Jahrhunderte die herrschende.

Ausserdem stammen viele vorzügliche Staffeleibilder aus dieser Epoche der vollendeten Meisterschaft. Zunächst mehrere Werke im Museum zu Parma, darunter die »Madonna della Scodella,« eine weitere Ausbildung jenes früheren Bildes der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Das Gemälde des heil. Hieronymus, oder vielmehr die thronende Madonna mit dem heil. Hieronymus, einem schönen Engel und der Magdalena, ist so erfüllt von zauberhafter Klarheit des Lichtes, dass man es auch als den

»Tag« zu bezeichnen pflegt. Von ergreifendem Ausdruck des Schmerzes ist ferner die Kreuzabnahme, während dagegen die ebenfalls vorzüglich gemalte Marter der heil. Placidus und Flavia als eins der frühesten Henkerbilder der neueren Zeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Als eine der edelsten und grossartigsten Conceptionen Correggio's ist noch das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde zu nennen. Voll naiver Anmuth stellte er sodann mehrmals die Vermählung des Christuskindes mit der heil. Katharina dar, wobei er den Gegenstand durchaus als liebenswürdiges Kinderspiel auffasst. Im Louvre zu Paris ist die vorzüglichste dieser Darstellungen; eine etwas veränderte findet sich im Museum zu Neapel, woselbst zugleich eine als »Zingarella« bezeichnete Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vorhanden. Die Madonna, voll Innigkeit mütterlicher Empfindung, ist mit einem turbanartigen Kopfputz bedeckt, in den Lüften schweben holdselige Engel.

Mehrere sehr bedeutende Werke besitzt sodann die Galerie zu Dresden. So ein kleines, überaus zart ausgeführtes Bildchen der heil. Magdalena, worin freilich Nichts vom Ausdruck einer reuevollen Sünderin sich findet, sondern nur ein schönes Weib, das umspielt vom träumerischen Halblicht des Waldes, auf üppigem Rasen hingegossen in einem Buche liest. Sodann einige grössere Altarbilder, welche die thronende Madonna, umgeben von Heiligen, darstellen und die ganze Vollkommenheit, aber auch die Schwächen des Meisters verrathen. Denn der Ausdruck der Maria streift hier ans Geflissentliche, Buhlerische, und die Heiligen blicken nach ihr mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört. Dieser Art ist »der heil. Sebastian« und mehr noch »der heil. Georg,« wobei die genannten Heiligen durch eine kokett zur Schau getragene, etwas weichliche Körperschönheit den Eindruck noch mehr profaniren. Eins der berühmtesten Bilder ist sodann in derselben Galerie »die heilige Nacht,« die Geburt des Christkindes, das durch die herbeigeeilten Hirten und schöne Engel in den Lüften verehrt wird. Das Licht strömt dabei von dem Kinde aus und umfliesst mit wunderbarem Reiz die glückselige Mutter, die sich über das Neugeborne beugt, und blendet die Gestalten der Hirten und Hirtinnen, deren Züge ein naives Erstaunen verrathen. Als Werke derselben Gattung sind noch zu nennen eine thronende Madonna mit Heiligen, in der Pinakothek zu München, ferner ein grossartiges Ecce-Homo, gleich dem vorigen noch aus etwas früherer, strengerer Zeit stammend, jetzt in der Nationalgalerie zu London, woselbst auch ein reizendes kleines Bild der heiligen Familie.

Endlich ist noch eine Reihe von Bildern zu nennen, in denen Correggio Scenen aus der antiken Mythologie behandelt hat. In diesen Werken steht seine Richtung mehr als in jenen religiösen Gemälden in Harmonie mit dem geschilderten Gegenstande. Was dort von der Heiligkeit des

Vorganges ablenkte und ein bedenkliches Element beimischte, der lusterfüllte Ausdruck der Köpfe, das verführerische Hervorheben körperlicher Reize, das stimmt hier vollkommen mit dem Inhalt und lässt den Meister einige der glücklichsten Inspirationen zu vollendeter Anmuth entfalten. Dahin gehört das liebenswürdige Bild der Erziehung Amors durch Venus und Merkur, in der Nationalgalerie zu London, dahin der vom Adler



Fig. 320. Magdalena von Correggio.

durch die Luft entführte Ganymed, im Belvedere zu Wien, vor Allem aber mehrere Bilder, in denen Correggio das höchste Entzücken der Liebe zu schildern gewagt hat, ohne doch unedel und niedrig zu werden. Die beiden berühmtesten dieser Werke befinden sich im Museum zu Berlin. Die Leda mit dem Schwan in reizender Waldlandschaft, begleitet von ihren badenden Gespielinnen, ist ohne Zweifel das bezauberndste und unschuldigste dieser Bilder. Den höchsten Ausdruck der Liebeslust erreicht die von Jupiter in einer Wolke umarmte Io, ein Werk von dämonischer Macht und wunderbarer malerischer Vollendung. Dagegen schreitet das Bild im Louvre zu Paris, Jupiter und Antiope, bereits ins Ueppige aus, und die Danae im Palaste Borghese zu Rom, so köstlich auch sie gemalt ist, zeigt in Ausdruck und Stellung einen Zug ins Gemeine, während der den goldenen Regen auffangende Amor höchst anmuthig und zwei mit Wetzen eines goldenen Pfeiles beschäftigte Kindergenien von hinreissender Naivetät sind. — Endlich besitzt die Galerie zu Dresden ein meisterhaftes männliches Portrait, das den Arzt des Malers vorstellen soll.

Die Schüler Correggio's verfielen ohne Ausnahme dem ärgsten Manierismus, suchten in Lichteffekten, süsslich-koketten Geberden und gezierten Formen ihn zu überbieten oder gingen, nicht minder äusserlich, zur Nachahmung rafaelischer Weise über. Selbst der begabteste unter ihnen *Francesco Mazzuola*, genannt *il Parmigianino* (1503—1540), ist in seinen religiösen Bildern und Fresken nicht zu geniessen und nur als Portraitmaler, wo er sich der Natur anzuschliessen hatte, vorzüglich. Etwas später nahm dann *Federigo Baroccio* von Urbino (1528 bis 1612) den Styl Correggio's wieder auf und verallgemeinerte ihn zu einem manierirten Allerweltstypus, der in der späteren Zeit als der eigentliche Ausdruck dessen galt, was man »Grazie« nannte. Manchmal klingt jedoch in den Werken dieses Künstlers noch ein Zug jener liebenswürdigen Naivetät an, die mit der goldenen Zeit gar zu bald aus der Malerei verschwand.

f. Die Venezianer.[1]

Unberührter als alle übrigen Schulen Italiens bleibt die Schule von Venedig von dem gemeinsamen regen Wechselverkehr, der unter den andern herrschte, und begünstigt von den besonderen lokalen Bedingungen ihrer Stadt führen ihre Meister jetzt das zur Vollendung, was in der vorigen Epoche als neues Prinzip der Darstellung bei ihnen gefunden worden war. Wir sahen schon Giovanni Bellini die Farbe als dies neue Element hervorheben und in einem langen thätigen Leben durch unablässiges Studium zu einer fast unübertrefflichen Kraft, Wärme und Klarheit durchbilden. Auf dieser Grundlage schreitet die venezianische Malerei weiter vor; unbeirrt von anderen Richtungen, sucht sie das Schöne auf ihren eigenen Wegen und findet es in der Verklärung der einfachen Wirklichkeit, in dem Glanz und der Lust des Daseins, das damals gerade in der stolzen, reichen, meerbeherrschenden Lagunenstadt den Ausdruck höchster festlicher Pracht gewann. Den Abglanz dieser schimmernden Herrlichkeit geben die Meisterwerke der Malerei, aber sie haben ihn zu ewiger Schönheit, zu idealer Hoheit gesteigert. Nicht durch eine besondere, streng durchgebildete Formbehandlung, nicht durch einen tiefen gedankenvollen Inhalt, auch nicht durch ein gewaltig erregtes inneres Leben, sondern einfach durch die Macht eines aller Noth und Beschränkung entrückten schönheiterfüllten Daseins, das seines ruhigen Zustandes mit der Glückseligkeit olympischer Götter froh wird. Es ist eine vornehme, aber mehr weltliche Hoheit in all diesen herrlichen Gestalten, mögen sie auch als Madonnen und christliche Heilige sich darstellen. Sie treten nicht mit dem Zuschauer in lebendigen Rapport, wie bei Correggio; vielmehr genügen sie in ruhiger Anmuth sich selbst, wie die antiken Götter. Die

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 80.

Kämpfe und Schmerzen der Welt, kräftiges Handeln und leidenschaftliches Empfinden liegen ihnen fern, denn sie sind nur zu schönem Genuss geschaffen.

Desshalb ist das Zustandsbild die eigentliche Kraft der Venezianer, und die einfachsten Motive reichen hin, dasselbe anziehend zu machen. Vor Allem aber ist eine Schönheit des Colorits durch ihre Bilder ergossen, die ganz ihr Eigenthum bleibt. Sie erforschen Geheimnisse der Farbenwirkungen, einen Schmelz der Carnation, einen Reiz der Uebergänge und der Gegensätze, die nirgend wieder so vollendet ergründet worden sind. Dabei aber ist dieses blühende, warme, leuchtende Colorit nicht wie bei Correggio der Ausdruck eines nervös erregten Empfindungslebens, sondern die Ausstrahlung einer innerlichen Harmonie, einer natürlichen Gesundheit des Geistes und des Körpers, die sich als vollendete sinnliche Schönheit voll Adel und Reinheit offenbart.

Den ersten Schritt zur völligen Befreiung der venezianischen Kunst thut *Giorgione*, eigentlich *Giorgio Barbarelli* aus Castelfranco (1477 bis 1511), den nur die Kürze seines Lebens verhinderte, als ebenbürtiger Nebenbuhler seines grossen Mitschülers Tizian sich zu bewähren. Von seinem Meister Giovanni Bellini nahm er die tiefe, leuchtende Gluth der Farbe und die bedeutende Kraft der Charakteristik auf, nicht ohne beides zu einem fast dämonisch wirkenden herben Feuer zu steigern. Sodann ist er der erste Meister, in dessen Werken die Landschaft in bedeutend poetischem Sinn aufgefasst ist. Letzteres bleibt fortan ein hoher Vorzug der venezianischen Schule, die vielleicht gerade durch das Entbehren zuerst auf die selbständige Schönheit der landschaftlichen Natur aufmerksam wurde. Zu seinen früheren Werken gehört vor Allem in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt Castelfranco ein Altarbild der thronenden Madonna, die von den Heiligen Liberale und Franciscus verehrt wird; ferner im Monte di Pietà zu Treviso ein todter Christus, am Rande des Grabes von trauernden Engeln unterstützt, voll ergreifender Gewalt des Ausdrucks. Ein grossartiges, originell entworfenes, aber unvollendet gebliebenes Urtheil Salomons befindet sich in Kingston Lacy bei Wimborne in England. Denselben poetischen Geist bekundet Giorgione in der Auffassung mancher historischer Scenen, die unter seiner Hand den Charakter hochromantischer Novellen erhalten und oft durch das Geheimnissvolle der Darstellung noch besonders fesseln. So findet sich in der Galerie zu Dresden von ihm die Begegnung des Jacob und der Rahel, wo durch den überwiegend landschaftlichen Charakter ein Zug patriarchalischer Innigkeit gegeben ist. Sodann zeigt der allerdings arg übermalte und verdorbene Seesturm in der Akademie zu Venedig den Meister auf dem Gipfel geheimnissvoll ergreifender Phantastik. Selbst in seinen Portraits, die sich durch hohe Auffassung und eine feurige Energie des Colorits aus-

zeichnen, folgt er gern diesem poetischen Hange und erhebt das einfache Bildniss dadurch zu einem charaktervollen und anziehenden Genrebild. So in dem prächtigen Bilde der Galerie Pitti zu Florenz, welches den Namen des »Concerts« führt. Es stellt einen Geistlichen am Klavier vor, neben



Fig. 821. Das Concert von Giorgione. Galerie Pitti.

ihm einen anderen mit dem Cello, auf der anderen Seite einen Jüngling mit stattlichem Federhut. Die Auffassung der Gestalten ist so voll bedeutsam historischen Lebens, dass eine Wiederholung des Bildes im Pal. Doria zu Rom naiv genug als Portraits Luthers, Melanchthons und der Katharina von Bora bezeichnet wird.

Da von dem einzigen bedeutenden Schüler Giorgiones, Sebastian del Piombo, schon früher die Rede war, so schliessen wir hier einen Künstler an, der in selbständiger Weise die Richtung jenes Meisters fortführt: *Jacopo Palma vecchio*, d. h. der ältere, obwohl er anfangs ebenfalls dem Giovanni Bellini folgte. Ohne jene herbe Kraft Giorgiones, gibt Jacopo seinen Bildern eine milde, sinnige, liebenswürdige Stimmung, die sich durch ein entsprechend weiches, warmes Colorit ausdrückt: Sein herrlichstes Werk ist in S. Maria Formosa zu Venedig ein Altarbild von sieben Theilen, in der Mitte die heilige Barbara, grossartig, in fast heroischer Bewegung, in leuchtender Kraft der Farbe, daneben andere kleinere Heilige und oben Maria mit dem Leichnam Christi. Edle Lebensfülle

athmet ein trefflich durchgeführtes Gemälde im Museum zu Dresden, welches drei junge Mädchen, angeblich die Töchter des Meisters, darstellt, prächtige Typen der üppigen, dabei noblen, goldlockigen venezianischen Schönheit. Eine Anzahl von Bildern im Belvedere zu Wien sind durch schonungslose »Restauration« zu Grunde gerichtet worden. Dagegen ist eins der zaubervollsten Werke dieses Meisters die fälschlich dem Tizian zugeschriebene »bella di Tiziano« in der Galerie Sciarra zu Rom.



Fig. 322. Die Töchter von Palma Vecchio. Galerie zu Dresden.

Ebenfalls aus der Schule Giovanni Bellinis geht sodann der Hauptmeister Venedigs, der herrliche *Tiziano Vecellio* hervor, der 1477 zu Cadore in den friaulischen Alpen geboren wurde und nach einem fast hundertjährigen Leben 1576 zu Venedig von der Pest hingerafft wurde. Er geht von der strengen, noch alterthümlichen Behandlungsweise seines Meisters aus, empfängt manche neue Impulse durch seinen genialen Mitschüler Giorgione, fasst sodann aber das ganze Können der venezianischen Schule zu unvergleichlicher Kraft und Tiefe zusammen und erhebt es zu vollendeter Freiheit. Seine Werke vor Allen athmen jene Hoheit und Lebensfülle, jene lautere Schönheit, die irgend durch wahrhaft grosse Auffassung der Wirklichkeit zu erreichen ist. Zugleich aber ist sein Genius ein allumfassender, und obwohl die Schilderung ruhig schöner Existenz seinem eigentlichen Wesen am tiefsten entsprach, gibt es kein

Gebiet der Darstellung, auf welchem er nicht Meisterhaftes geleistet hätte. In seinem langen Leben hält er mit unverwüstlicher Frische, mit unbeirrter Treue an dem Prinzip fest, das von Anfang an seine Darstellung leitet, und durch dieses glänzende Beispiel weist er seinen Schülern und Zeitgenossen den Weg, auf dem beharrend sie noch immer neue Schätze ans Licht förderten, während alle andern Schulen Italiens längst ihren Lebensinhalt eingebüsst hatten und in freudlose Manier versunken waren.

Eins der frühesten Werke des Meisters ist der berühmte Christus mit dem Zinsgroschen in Dresden. Die Behandlung erscheint noch zart und zierlich, in dem reichen Bart- und Haupthaar mit liebevoller Hand detaillirend, aber die Farbe ist schon von höchster Gluth und Kraft, dabei der Ausdruck Christi von wunderbarer Tiefe und Gelassenheit, wie er mit durchdringendem Blick den in seiner verschmitzten Frechheit bedeutsam charakterisirten Pharisäer abweist. In seinen späteren Werken malt Tizian mit breitem, kühnem Pinsel, in grossartig freien Formen und mit klaren, ungebrochenen Farben, die durch den wunderbaren Glanz des goldigen Lichtes zu unübertrefflicher Harmonie verschmolzen sind. Wir heben zunächst einige Fresken hervor, die er mit seinen Schülern in Padua ausgeführt hat und die neben den durch Brand zerstörten Wandgemälden des Dogenpalastes schon als die einzigen derartigen Werke aus der venezianischen Schule Interesse erregen. Von seiner eigenen Hand sind in der Scuola del Santo drei Wunder des h. Antonius, nicht eigentlich als historische Compositionen bedeutsam, aber durch grossartig aufgefasste Gestalten in prächtiger poetischer Landschaft und ein gluthvolles, vollendetes Colorit höchst anziehend. Von ähnlicher Bedeutung in der Scuola del Carmine das Bild Joachims und der Anna.

Von den zahlreichen Oelbildern des Meisters können wir nur die bedeutendsten nennen. Unter seinen Darstellungen religiösen Inhalts steht die Grablegung Christi im Louvre zu Paris (eine Kopie im Pal. Manfrin zu Venedig) obenan.[1] Obwohl an grossartigem Bau und reiner Linienführung der rafaelischen Grablegung nachstehend, erreicht dies Werk doch durch das edle Maass, welches dem ergreifenden Ausdruck des Leidens so schön die körperliche Bewegung des Tragens unterzuordnen weiss, und durch den tiefen feierlichen Ton der Farbe eine wahrhaft seelenvolle Schönheit. Ein andres Meisterwerk seiner kräftigsten Zeit ist die Himmelfahrt Mariä in der Akademie. Von einer köstlichen Schaar jubelnder Engel umgeben, schwebt die grossartige Gestalt der Madonna in feierlicher Bewegung empor.[2] Ein wunderbarer Strahl begeisterter Verklärung bricht aus ihrem göttlichen Antlitze, das die Herrlichkeit des Himmels schaut, denn über ihr erscheint mit ausgebreiteten Armen Gottvater in einer Engel-

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 80, Fig. 4.
[2] Denkm. der Kunst, Taf. 80, Fig. 5.

glorie. Unten aber ergreift leidenschaftliche Sehnsucht die Apostel, die sie auf der Erde zurückgelassen hat, und die sich mit Macht der Verklärten nachgezogen fühlen. Das Alles ist mit grossartigen Zügen frei und kühn in überwältigender Farbenpracht hingestellt, und nur die etwas



Fig. 323. Petrus Martyr von Tizian.

wirre und gar zu stürmische Gruppe der Apostel lässt eine Spur von Gewaltsamkeit hervortreten. Das höchste Maass leidenschaftlicher Erregung erreicht der Meister jedoch in der grossen Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo (Fig. 323). Der Heilige liegt

schon zu Boden gestürzt, hülflos den Arm gegen den Mörder ausstreckend, der eben zum tödtlichen Streiche ausholt. Die furchtbare Tragik des Bildes concentrirt sich aber in dem Begleiter, der voll jähen Entsetzens sich zur Flucht wendet. Die Darstellung hat hier kaum mehr etwas mit der religiösen Auffassung gemein, doch gibt der Meister in den lichtumstrahlten Engelgenien, die den Palmzweig schwingend durch die hohen Bäume niederrauschen, der Schreckensscene einen versöhnenden Abschluss. Von höchster Bedeutung ist hier die prächtige Landschaft. Sodann die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche, ein Werk von ebenso hoher Meisterschaft, wo durch das nächtliche Dunkel das Abschreckende des Vorganges edel gemildert ist, und durch den durchbrechenden Mond und das Licht zweier Fackeln die wunderbarsten geisterhaften Reflexe hervorgerufen werden. Hieher gehört endlich noch die grandiose Dornenkrönung im Louvre zu Paris, ehemals in S. Maria della Grazie zu Mailand, ein Hauptwerk dramatischen Pathos, das jedoch bei aller Grösse nicht ohne Gewaltsamkeit ist.

Lieber verweilt Tizian bei ruhigeren Andachtsbildern, deren er eine grosse Anzahl gemalt hat. Die Madonna erscheint hier wie eine ächt mütterliche Frau voll Hoheit und Huld, in reifer, voller weiblicher Schönheit, nicht mehr im schüchtern befangenen Ausdruck der Jungfrau. Die übrigen Heiligen zeigen grossartig aufgefasste Charaktere; die in der Regel hinzugefügten Bildnisse der Donatoren reihen sich als würdige Gestalten voll Adel und Anmuth an. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art ist in S. Maria de' Frari das grosse Altarbild der thronenden Madonna, umgeben von Heiligen und der Familie Pesaro. Manche andre von kleineren Dimensionen sind von liebenswürdiger Innigkeit und erhalten durch die freiere Anordnung, namentlich die Beseitigung des Thrones, einen besonders menschlich rührenden Charakter. So ein schönes Bild der Galerie zu Dresden, wo die Madonna huldvoll mit ihrem Kinde einer demüthig nahenden jungen Frau sich zuwendet, die von Petrus ihr empfohlen wird. Johannes hilft freundlich den Kleinen halten, der lebhaft auf die schüchterne Bittende zustrebt, und S. Hieronymus schliesst auf der andern Seite die Gruppe, die durch edle Charakteristik der Köpfe und reiche malerische Gegensätze sich auszeichnet. Eins seiner spätesten Andachtsbilder ist die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig, dennoch erreicht auch hier der Ausdruck eine grosse Innigkeit, und nur der etwas trübe, schwere Ton der Farbe und die minder bestimmte Bezeichnung der Formen verräth das hohe Greisenalter des Meisters. Ebenso sein letztes Bild, das er unvollendet zurückliess, die Kreuzabnahme, jetzt in der Sammlung der Akademie.

Dieselbe Freiheit, mit welcher Tizian aus dem Bereiche religiöser Stoffe eine Fülle ächt menschlicher Motive zu entwickeln und in vollende-

ten Werken darzustellen wusste, leitete ihn auch bei der Auffassung von Scenen der antiken Mythologie. Der höchste Meister edel verklärter sinnlicher Schönheit musste wohl mit besondrer Vorliebe zu der heiteren Fabelwelt des griechischen Olymp seine Zuflucht nehmen, da er hier mehr als anderswo Gelegenheit fand, den vollen Zauber menschlicher Schönheit zu



Fig. 324. Madonna mit Heiligen von Tizian. Galerie zu Dresden.

schildern. Tizian verfährt dabei meist unschuldiger und absichtsloser als Correggio, denn während die Gestalten dieses Meisters der glühenden Lust sich an den Beschauer wenden, sind die edlen, hoheitvollen Weiber Tizians nur um ihrer selbst willen da, und es ist die reine Freude an der Schönheit, der sie ihr Dasein verdanken. Nur selten kommen Ausnahmen davon vor, wo die Schönheit sich mit einer gewissen Absichtlichkeit zur Schau stellt. Unter den Darstellungen dieser Gattung gehören drei im Jahr 1514 für den Herzog von Ferrara gemalte prächtige Bilder zu den frühesten. Das eine derselben, Bacchus und Ariadne, noch von einer strengen, gemessenen Schönheit, besitzt die National-Galerie zu London; die beiden andern befinden sich im Museum zu Madrid, wo auch ein Bacchanal voll hinreissend freier Lebenslust als eins seiner trefflichsten Werke gilt. Sodann gehört eine mehrfach wiederholte grosse Darstellung der Entdeckung des Fehltritts der Kallisto hieher. Das für Philipp II. gemalte Exemplar ist noch im Museum zu Madrid. Von ihren Nymphen umgeben, thront Diana in heiterer Landschaft an einem klaren Quell. Am andern Ufer

sind eben andre Gefährtinnen damit beschäftigt, das Unglück der Kallisto zu offenbaren.[1] Andre Wiederholungen finden sich im Belvedere zu Wien und in der Bridgewater-Galerie zu London. Auch ein Bild von geheimnissvoller Macht, leidenschaftlicher empfunden als die übrigen Werke dieser Art, ist hier anzuschliessen: Venus, die im Begriff ist, einem jungen Mädchen die Geheimnisse des bacchischen Dienstes zu enthüllen, in der Pinakothek zu München. Endlich sind hier mehrere höchst poetische Bilder eines allegorisch-novellistischen Inhalts anzureihen. Das eine in der Galerie Borghese zu Rom, besonders edel empfunden, führt die Bezeichnung der »himmlischen und irdischen Liebe.« Auf dem Rande eines Marmorsarkophages, der als Brunnen dient, sitzen zwei weibliche Gestalten; die eine nackt, in edlen, fein entwickelten Formen, scheint sich wie überredend zu der andern zu wenden, die ganz bekleidet ihr gegenüber sitzt, mit dem Ausdruck der Unentschlossenheit. Eine herrliche Landschaft schliesst diese schöne Gruppe ein. Das andre Bild, in der Galerie Manfrin zu Venedig, als »die drei Menschenalter« bezeichnet, athmet die idyllische Heiterkeit eines paradiesisch unschuldigen Daseins. Eine Wiederholung davon in der Bridgewater-Galerie zu London.

Eine grosse Zahl andrer Werke dieser Art gehört hieher, meistens Bilder von geringerem Umfang und wenigen Figuren. Häufig ist es die Venus, die in verschiedenen anmuthigen Bewegungen aufgefasst wird. Bisweilen begnügt sich der Meister, nur eine einzige, dann gewöhnlich ganz oder grösstentheils unbekleidete weibliche Gestalt darzustellen, die manchmal als Venus charakterisirt ist. In solchen Bildern gibt Tizian das Ideal weiblicher Schönheit, nichts als eine edel verklärte Sinnlichkeit, aber meist in einer Hoheit der Auffassung, in einer Absichtslosigkeit, wie nur die beste Epoche der antiken Zeit sie bei den Hellenen gekannt hat. Hier feiert seine Farbe zugleich ihren höchsten Triumph, denn er weiss fast ohne allen Schatten, oft im hellsten Licht, die schwellenden Formen so zu runden, dass sie von glühendem Leben durchpulst scheinen. Obwohl von vollendeter Reife und herrlicher Pracht der Glieder, sind diese Frauengestalten doch so vornehm und edel, dass sie das Uebermaass des gar zu Ueppigen glücklich vermeiden. Eins der schönsten dieser Bilder ist im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (eine Copie in der Galerie zu Dresden), die auf einem Ruhebette leicht und edel hingegossene Venus, die von Amor bekränzt wird, während ein junger Mann neben ihr die Laute spielt. Aehnlich das eine der beiden Bilder in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, dabei eine hochpoetische Landschaft; das andre dagegen, ein Wunderwerk der Malerei, da der nackte Körper sich im vollen Lichte von dem weissen Linnen des Lagers abhebt, ist nicht so rein und

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 80, Fig. 3.

absichtslos behandelt, wie jenes. Demselben Gegenstande mit verschiedenen Variationen begegnet man noch zweimal im K. Museum zu Madrid.

Dass Tizian endlich unter den Bildnissmalern aller Zeiten eine der ersten Stellen einnehmen muss, kann man aus der Anlage und Richtung seiner Kunst schliessen. In der That kommen ihm in der grossartigen Auffassung, in dem Hervorheben alles dessen, was schön, bedeutend und



Fig. 325. Venus von Tizian.

würdevoll in der Erscheinung einer Persönlichkeit ist, wenige gleich. Das ruhige Gefühl einer freien, edlen Existenz athmet in allen seinen zahlreichen Bildnissen, in der ungezwungenen Würde ihrer Haltung, in dem lebenglühenden Colorit, in der feinen Empfindung, mit der sie in den Raum componirt sind. Wir können auch hier nur aus dem Bedeutendsten eine kleine Auswahl geben. Obwohl der Meister gleich glücklich ist in der Darstellung der Jugend wie des Alters, des weiblichen wie des männlichen Geschlechts, so gehören doch einige unvergleichliche Frauenbildnisse zu dem Herrlichsten seiner Kunst. Sie sind mit solcher Liebe aufgefasst, und obwohl durchaus individuell, doch von einer solchen vollendeten Schönheit, dass man sie seit lange als »Geliebte Tizians« zu bezeichnen pflegt. Eine der schönsten ist die »maîtresse de Titien« im Louvre zu Paris; in freiem, idealisirendem Kostüm kehrt derselbe Typus wieder als »Flora« in der Galerie der Uffizien, und voll thaufrischer jugendlicher

Anmuth in reichem venezianischen Costüm mit Perlen, goldnen Ketten, Sammt und Seide in dem köstlichen Bildniss der Galerie Pitti zu Florenz. Eine der edelsten Gestalten ist sodann das als »Tizians Tochter« im Museum zu Berlin befindliche jugendlich weibliche Portrait, wobei zugleich durch die hoch emporgehobene Schale mit Früchten ein ansprechendes Genremotiv gegeben wird. In einer Wiederholung zu Madrid hat die junge Dame dafür die Schüssel mit dem Haupte des Johannes erhalten und ist dadurch zur Tochter der Herodias umgewandelt. Seine zahlreichen männlichen Bildnisse führen die bedeutendsten Männer seiner Zeit, Könige und Fürsten, Dichter, Gelehrte, Krieger und vornehme Patricier in grossartiger Auffassung mit freien, kühnen Pinselstrichen vor, eine Aristokratie im vollen Sinne des Wortes.

Keiner seiner Zeitgenossen in Venedig und dem zugehörigen Gebiet der Terra ferma vermochte sich dem überwältigenden Einflusse des grossen Meisters zu entziehen; weil aber seine Kunst immer wieder auf die Natur als ihre wahre Quelle zurückwies, so blieben selbst unbedeutende Maler frei von Manier, blieben frisch und lebendig und hielten an der treuen Auffassung des Lebens und dem schönen warmen Colorit, als an der besten Mitgift der Schule, fest. *Bonifazio* mit seinen wackern, solide durchgeführten Bildern; der Paduaner *Domenico Campagnola*, der schon in den paduanischen Fresken glücklich mit dem Meister wetteiferte; der anmuthige *Geronimo Savoldo* aus Brescia; ferner ebendaher *Girolamo Rumanino*, der in seinen Werken mit Erfolg nach tieferem Pathos strebt; der gemüthvoll innige, erregbare *Lorenzo Lotto* aus dem Trevisanischen, dessen Bildern man namentlich in Bergamo (Dom, S. Bartolommeo, S. Bernardino, S. Spirito) begegnet; und der begabte, aus der lombardischen Schule hervorgegangene *Calisto Piazza* aus Lodi gehören in diese Reihe, werden aber zusammen übertroffen durch einen Künstler, bei dem ein überaus edler Sinn und ein den Venezianern fern liegendes ächt religiöses Gefühl sich mit hoher Schönheit des Colorits verbinden: *Alessandro Bonvicino*, bekannter unter dem Namen *Moretto* von Brescia (c. 1500 bis 1547). Auch auf ihn übte Tizian einen bestimmenden Einfluss, doch geht die glühende venezianische Farbenpracht bei ihm in einen milderen, duftigen Silberton über, der wie ein natürlicher Ausfluss seiner zarten Empfindung erscheint. Am liebsten malte er Andachtsbilder, die durch ihren trefflichen Aufbau an Einwirkungen der Schule Rafaels mahnen. Mehrere seiner schönsten Werke bewahrt noch jetzt seine Vaterstadt Brescia. Im alten Dom befindet sich von ihm eine Himmelfahrt Mariä, ein schönes Werk von inniger Empfindung, die Farbe gedämpft und doch von grosser Tiefe und Kraft. Auf die Composition hat Tizians Himmelfahrt sichtlich Einfluss geübt. Sodann ein grosses Altarbild in S. Clemente, die Madonna auf Wolken thronend, unten mehrere Heilige, besonders anmuthig und

holdselig, dabei von prächtiger Farbe und zart gestimmter Harmonie. Ferner in SS. Nazaro e Celso die Krönung der Jungfrau, eins seiner vorzüglichsten Werke, edel angeordnet und wie in silbernem Lichte schwimmend. Ausserdem besitzt das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M.



Fig. 326. Heilige Familie von Moretto. Museum zu Berlin.

eine schöne thronende Madonna mit den Heiligen Sebastian und Antonius, endlich das Museum zu Berlin eine grosse zum Theil treffliche Anbetung der Hirten, und eins seiner poesievollsten Andachtsbilder, eine verklärte, in Lüften schwebende Madonna mit dem Kinde, der h. Anna und dem kleinen Johannes, von lieblichen Engeln umringt. Unten knieen zwei aus-

drucksvolle, von tiefster Frömmigkeit erfüllte, grossartig aufgefasste Priestergestalten; den Hintergrund bildet eine prächtige Landschaft.

Noch manche andre bedeutende Künstler brachte die Schule von Venedig um dieselbe Zeit hervor. So vor Allem den nach seinem Geburtsort *Pordenone* genannten Giov. Antonio Licinio Regillo (c. 1484 bis 1539), der durch die Gluth und Weichheit seiner Farbe, namentlich in der Behandlung des Fleisches, Tizian nichts nachgibt, auch in lebensvoller Charakteristik bisweilen mit dem grossen Meister wetteifert, sonst aber ohne tiefere geistige Kraft erscheint. Ferner der talentvolle *Paris Bordone*, 1500 bis 1670), ein Meister in frischer Auffassung des Lebens, der dem venezianischen Colorit eine bei aller Gluth doch milde, rosige Zartheit zu geben weiss und sowohl in grossen Geschichtsbildern, wie in Portraits Vorzügliches geleistet hat. Auch der Schüler Moretto's *Giov. Battista Moroni*, ist als ausgezeichneter Bildnissmaler zu nennen.

Während die übrigen Schulen Italiens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bald allgemein in Manier und Affektation verfallen, treibt die venezianische Malerei in dieser Zeit eine neue bedeutende Nachblüthe hervor, die zwar an Hoheit und Reinheit den früheren Meistern nachsteht, an Schöpferkraft aber ihnen kaum zu weichen braucht, ja sogar das Prinzip der venezianischen Schule zu neuen glänzenden Consequenzen fortführt. Der Grund dieser Erscheinung liegt nur zum Theil in der ununterbrochenen Blüthe, deren sich auch jetzt die Macht und der Wohlstand Venedigs erfreute, hauptsächlich vielmehr in der gesunden Grundlage, welche die venezianische Malerei hatte. Die idealen Typen, welche die hohen Geister Rafaels und Michelangelos der römisch-florentinischen Kunst gegeben hatten, waren nur lebendig, so lange der tiefe Gedankeninhalt jener Meister aus ihnen hervorstrahlte; sobald diese innere Bedingung fehlte, mussten die Formen an sich seelenlos und widerwärtig manierirt erscheinen. Anders bei den Venezianern, die sich unmittelbar an die Natur schlossen, dadurch allerdings niemals die Gedankenfülle und ideale Hoheit jener beiden Heroen erreichten, aber um so sicherer auf dem Boden lebensfrischer Wirklichkeit sich gesund und schöpferisch erhielten.

In zwei Hauptmeistern von bedeutender Begabung, rüstiger Thätigkeit und fruchtbarer Produktionskraft culminirt diese spätere Epoche.[1] Der eine ist der Venezianer *Jacopo Robusti*, genannt *Tintoretto* (1512 bis 1594). Er besuchte zuerst die Schule Tizians, zog sich aber bald zurück und studirte nun in der ausgesprochenen Absicht, die Zeichnung Michelangelos mit dem Colorit Tizians zu verbinden. Allerdings erreichte er dadurch eine schärfere, plastischere Formbezeichnung durch tiefere Schatten und kräftigere Modellirung; allein die Unvereinbarkeit dieser Gegensätze liess ihn meist im Colorit die Klarheit, Feinheit und Harmonie

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 88.

der venezianischen Schule verlieren, ohne dafür ihm einen wesentlichen Ersatz zu bieten. Allerdings gehört er zu den kühnsten und sichersten Malern, welche die Kunstgeschichte kennt; seine Bilder gehen an Zahl und Umfang ins Ungeheure, worauf besonders der Umstand wirkte, dass die Venezianer das Fresko niemals liebten und ihre grossen Prachtsäle an Wänden und Plafonds lieber mit riesigen Oelbildern schmückten. Tintoretto hat ein Erstaunliches in der Ausführung solcher Werke geleistet,



Fig. 327. Allegorisches Bild von Tintoretto.

und das nicht am wenigsten zu Bewundernde ist dabei, dass er in seiner guten Zeit vor der Gefahr, in rohe Dekorationsmalerei zu verfallen, sich lange zu hüten wusste. Freilich konnte es nicht fehlen, dass sein Styl nicht mehr die Höhe der tizianischen Zeit hielt, dass er nur auf grosse Masseneffekte in Licht und Schatten arbeitete, und schliesslich dann doch auch in arge Dutzendmalerei versank.

Aus seiner früheren Zeit sind einige noch edle und klare Altarbilder in den Kirchen Venedigs und auch sonst in Galerieen vorhanden. Auch einzelne tüchtig behandelte mythologische Gemälde kommen vor. Unter den zahlreichen Bildern, mit welchen er den Dogenpalast schmückte (Fig. 327), gibt es manches Treffliche, glücklich Aufgefasste und schön

Gemalte. Im Saale des grossen Rathes malte er das Riesenölbild des Paradieses, 80 Fuss hoch und 74 Fuss breit, freilich schon ein ziemlich wildes Durcheinander. Bedeutende Compositionen sind die Hochzeit zu Cana in der Sakristei von S. M. della Salute und die Wunder des h. Marcus in der Sammlung der Akademie. In der Scuola di S. Rocco sieht man von ihm über ein halbes Hundert grosser Oelbilder, darunter auch eine Kreuzigung. Erfreulicher als in diesen Kolossalarbeiten erscheint er in den zahlreichen Bildnissen, die oft durch gediegene Auffassung des Lebens und vorzügliche Färbung einen hohen Rang behaupten.

Der zweite dieser späteren Meister, edler und grösser als Tintoretto, ist *Paolo Veronese*, wie er nach seiner Vaterstadt genannt wird, eigentlich *P. Caliari* (c. 1528—1588). Er tritt in Wahrheit das Erbe Tizians an und hält mit grossartiger Schöpferkraft und hoher Schönheit das Banner der venezianischen Kunst bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts aufrecht. Auch bei ihm ist die Auffassung nicht mehr so hoch und einfach, wie bei den früheren Meistern — er zahlte eben auch der Zeit seinen Tribut, — aber sie ist doch edler, freier und schöner als bei irgend einem seiner Zeitgenossen. Er schildert das alte, prächtige venezianische Leben noch einmal in seiner vollen Herrlichkeit und berauschenden Lust; eine jubelnde Festfreude spricht aus seinen grossen Bildern, ein letzter mächtiger Ton, in welchen die goldne Zeit italienischen Daseins auf immer ausklingt. Man liebte damals in den Refektorien der reichen Klöster und Bruderschaften irgend ein biblisches Mahl, besonders die Hochzeit zu Cana, malen zu lassen. In diesen Bildern durfte der Maler seine lebensfrohe Zeit mit ihren reichen prunkvollen Kostümen, in ihren marmorschimmernden Säulenhallen unbedenklich vorführen, und Paolo that es mit einer Freudigkeit, einem Schönheitssinn, der uns noch jetzt diese blossen Scenen irdischen Gepränges mit Lust betrachten lässt. Aber auch bei ernsteren Gegenständen weiss er mit tiefer Empfindung und lebendigem Ausdruck oft eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. Dabei sucht er freilich die Composition zu bereichern, über die Einfachheit tizianischer Werke hinauszugehen, auch im Colorit eine mannichfaltigere Abstufung, eine grössere Scala zu gewinnen, die Farben zu brechen und gewisse Uebergangstöne auszubilden, wie er denn auch einen stärkeren Nachdruck auf prunkvolle Gewäuder, Schmuck, Architekturen und andre Aeusserlichkeiten legt. Aber die Klarheit, Wärme und Harmonie, die er gleichwohl seinen Gemälden zu geben weiss, sind um so bewundernswerther.

Eine Reihe der herrlichsten Gemälde aus Paolos schönster Zeit (1560—1565) enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, wo der Meister seine Ruhestätte gefunden hat. Vor allen verdient der Gang des h. Sebastian zum Richtplatze die erste Stelle. Der Vorgang ist in seiner ganzen Bedeutung eindringlich dargestellt, mit reicher und doch klarer

Entfaltung einer gespannt zuschauenden Menschenmenge, dabei von wahrhaft grossartigem dramatischen Leben erfüllt. Auch die anderen Gemälde an den Wänden und am Plafond dieser Kirche gehören zu seinen vorzüglichsten historischen Compositionen. Andre religiöse Votivbilder sind ruhiger gehalten, aber dennoch geht ein Zug innerer Erregung durch die Anbetenden wie durch die göttlichen Gestalten. Ein überaus schönes Bild dieser Art ist die Anbetung der Könige im Museum zu Dresden (Fig. 328).



Fig. 328. Aus der Anbetung der Könige von Paolo Veronese. Dresdener Galerie.

Hier ist die heilige Familie an der einen Seite in freier Gruppe angeordnet, während von der andern Seite alle Macht und Pracht der Erde in den goldbrokatfunkelnden, purpurprangenden Königen sich anbetend beugt. Ein wunderbarer Reichthum von kraftvollen Farben verschmilzt zu vollendeter Harmonie, und das Würdevolle der Gestalten, die Pracht des Colorits, die grossartige Ausfüllung des Raumes, das edle hohe Lebensgefühl, das die ganze Darstellung durchströmt, erheben das Werk zu einer der ersten Meisterschöpfungen. Auch die übrigen Gattungen von Paolos Bildern sind in derselben Sammlung würdig vertreten. In dem barmherzigen Samariter kommt die einfach grossartige, aber glühend und prächtig behandelte Landschaft zu dominirender Geltung; in einem kleinen

Christus am Kreuz, von den Seinigen betrauert, spricht sich ein tiefes Pathos der Empfindung aus; in der Findung Mosis ist ein alttestamentarischer Gegenstand durch das Zeitkostüm und poetische landschaftliche Umgebung zu einer anmuthigen Legende umgebildet; endlich bietet die Hochzeit zu Cana ein recht schönes Beispiel der grossen Gastmahldarstellungen, in denen Paolos Kunst glänzte. Das Hauptbild dieser Art ist jedoch die im Louvre zu Paris befindliche Darstellung derselben Scene. Auf einer Leinwand von sechshundert Quadratfuss entwickelt der Meister den heitren Glanz, das festlich erregte Lebensgefühl seiner Tage; die Hauptpersonen, Christus und seine Mutter, sind ganz in den Hintergrund gedrängt und erscheinen an dieser verschwenderischen Festtafel fast wie ungebetene Gäste. Nicht viel kleiner ist das Gemälde vom Gastmahl des Levi in der Akademie zu Venedig, das durch seinen lichten Ton und die köstlichen weiten Säulenhallen ein wohliges Gefühl heitren, freien Daseins gibt. Noch eine Reihe andrer Werke derselben Art finden sich in verschiedenen Galerieen und lassen über die unverwüstliche Frische des Meisters staunen, der immer neue anziehende Motive aus dem wirklichen Leben dabei einzustreuen weiss.

Auch eine grosse Anzahl mythologischer und allegorischer Bilder malte er in seiner letzten Zeit an Wänden und Decken des Dogenpalastes zu Venedig, und obgleich diese Darstellungen nicht immer rein und edel gefasst sind, so haben sie doch wenigstens eine prächtige Farbe und einen kraftvollen Hauch des Lebens, der alles Frostige der Allegorie vergessen macht.

Sehen wir also diesen hochbegabten Meister in einer ganzen Gattung seiner Bilder — und gewiss den zu seiner Zeit beliebtesten — die heilige Geschichte nur noch als Vorwand zu einer prächtigen Schilderung des Lebens benutzen, so greift ein andrer tüchtiger Künstler derselben Schule noch eine Stufe tiefer ins niedere Leben und wird dadurch der Begründer der eigentlichen Genremalerei. Dies ist der von seiner Vaterstadt *Bassano* zugenannte *Jacopo da Ponte* (1510 bis 1592), der in Venedig zuerst an Tizians Werken sich bildete, dann aber sich eine ganz eigene, bis dahin noch nicht aufgetretene Darstellungsweise schuf. Er sucht das niedere Leben, Bauernhöfe und Hütten mit ihren derben Bewohnern, mit ihrem Vieh, Geflügel, ihrem Ackergeräth und sonstigem Beiwerk auf, stellt es mit prächtiger Farbe und keckem Pinsel dar, malt bisweilen eine heilige Geschichte oder eine Profanhistorie als Staffage hinein, lässt aber eben so gern diese Zuthat fort und erfreut sich an der derben Schilderung des niederen Daseins und selbst an der Darstellung lebloser Gegenstände. Indem er dies mit ächter Lust, mit heitrer Unverdrossenheit und einem sich immer gleich bleibenden, gediegenen Colorit zur Erscheinung bringt, kehrt er allerdings aller bisherigen vornehmen Malerei den Rücken, öffnet

aber die Thore einer neuen Zeit, die dann später diesen Vorgang sich nach Kräften zu Nutzen machte. Als Gehülfen dieser Arbeiten hatte er seine vier Söhne herangebildet, und diese fünf rüstigen Meister überschwemmten dann die Galerieen mit einer Fluth von Bildern, die ohne besondern Reichthum der Erfindung eine starke Familienähnlichkeit zeigen und in ihrer Weise eine tüchtige Auffassung niederer Lebenssphären bekunden.

FÜNFTES KAPITEL.

Die nordische bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

---

1. Die Bildnerei.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts regt sich auch im Norden jener realistische Sinn, der die Kunst des Mittelalters verdrängen und der modernen auf dem Studium der Natur beruhenden Auffassung den Sieg verschaffen sollte. Wie es scheint waren es zuerst die zahlreichen Bildnissdarstellungen der Grabmäler, an denen das Bedürfniss nach möglichst treuer Wiedergabe des individuellen Charakters eine vollere, schärfere Ausprägung der Form zur Folge hatte. Selbst im Laufe des 14. Jahrhunderts war diese Richtung schon zu bemerkenswerthen Resultaten gekommen, wie die früher (S. 427 ff.) erwähnten Bildhauerschulen von Tournay und Dijon beweisen. Mit der gesteigerten Uebung wuchs nun bald das Verlangen, auch den idealen Gestalten der heiligen Geschichte eine ähnliche Vollkommenheit der körperlichen Erscheinung zu geben; bald wetteiferte die Malerei mit der Skulptur und wirkte auf letztere um so entschiedener zurück, als damals beide Künste aufs Innigste zusammenhingen. Wenn gleichwohl die nordische Plastik im Ganzen nicht die Höhe der italienischen erreicht, so liegt das theils am Mangel antiker Anschauungen, am Fehlen des für die höhere Vollendung so nothwendigen Marmormateriales, theils aber und viel mehr noch an dem zu sehr auf das Einzelne gerichteten Streben und an einer starken Hinneigung zum Phantastischen, durch welche die grosse, ruhige, harmonische Auffassung des Ganzen nach seinen wesentlichen Hauptzügen sich nur selten Bahn brechen konnte.

So zahlreich die plastischen Werke dieser Epoche sind, so unzureichend blieben bis jetzt die Untersuchungen derselben, die allerdings dadurch bedeutend erschwert werden, dass eine Unzahl von lokalen Schulen neben einander treten, und nur selten einzelne bedeutendere Meister sich wie leuchtende Mittelpunkte aus der gleichförmigen Masse erheben. Am meisten sind wir noch über die deutsche Plastik unterrichtet; spärlich dagegen nur über die der anderen Länder, deren Entwicklungsgang indess dem deutschen ziemlich zu entsprechen scheint. Das allgemeine, etwas leer und conventionell gewordene Schema der idealistischen gothischen Kunst wird fast ohne Ausnahme verlassen und dafür die Richtung auf naturgetreue, individuelle Darstellung mit einer selbst ins Extreme gehenden Einseitigkeit verfolgt. Der scharfe, bestimmte Ausdruck der Physiognomien, das Eingehen auf alle kleinen Besonderheiten der Gestalt, der Haltung, selbst des Kostümlichen, die Lust am Ausprägen der verschiedenen Stoffe nach ihrer besonderen Textur und Beschaffenheit sind die unmittelbaren Folgen dieser Richtung. Während die Gedanken, die Compositionen, die Anordnung im Ganzen noch mittelalterlich sind, spricht sich doch Alles in einer Formgebung aus, die mit der Tradition nichts mehr zu schaffen hat, ja sogar nicht selten einen Gegensatz mit dem ideellen Gehalt aufweist. Wo die Stoffe der heiligen Geschichte behandelt werden, dringt ein leidenschaftliches, selbst gewaltsames Element in die Darstellung, und nichts wird in dem Streben nach Affekt in dieser Zeit so gern und so häufig behandelt, wie die Passion Christi und die Martyrien der Heiligen. Dies Alles hat im Relief einen überladenen, ins Malerische gehenden Styl zur Folge, der hier ganz ohne Einfluss der Antike, rein durch die geistige Stimmung der Zeit hervorbricht und nur um so greller wirkt, da für die Einzelbildung nicht wie in Italien die antike Plastik ein edleres, harmonischeres Gesetz an die Hand gab.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnen aber die Einflüsse der neuen italienischen Plastik sich überall hin zu verbreiten. Besonders sind es die Prachtwerke, Grabmäler und andre Monumente, welche wie im Aufbau, so auch in der Ausschmückung und der Behandlung des Figürlichen die antikisirende Auffassung Italiens zuerst aufnehmen. So lange sich mit diesem modernen Idealstyl noch die frische Naturbeobachtung und charakteristisch individuelle Darstellung der nordischen Kunst verbindet, ergeben sich aus dieser Wechselwirkung manche lebensvolle, anziehende Werke. Seitdem aber, etwa gegen 1550, die natürliche Wärme und Naivetät des nordischen Sinnes verblasst und einem conventionellen, zur Manier erstarrten Classicismus unterliegt, schwindet aus den plastischen Arbeiten grösstentheils die ächte Unbefangenheit, um einer theatralischen Gespreiztheit, einer frostigen Allegorie zu weichen.

a. In Deutschland.[1]

Die Holzschnitzerei.

Am unmittelbarsten knüpfen die Holzschnitzaltäre in Technik und Inhalt an die mittelalterliche Tradition, während sie doch in der Ausdrucksweise den vollen realistischen Zug, den dramatisch bewegten, malerisch entwickelten Styl der Zeit bekunden. Der Aufbau im Ganzen bleibt der frühere, nur in noch viel freierer Entwicklung, so dass diese Werke in ihrer umfangreichen Anlage, dem massenhaften bildnerischen Schmuck, dem Schimmer der Vergoldung und leuchtender Farben als der lebendigste Ausdruck des künstlerischen Strebens ihrer Zeit erscheinen. Die Vorliebe für diese eigenthümliche Verbindung des Plastischen mit dem Malerischen steigert sich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in unglaublicher Weise, und dauert bis ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts ununterbrochen fort.

Der energische Realismus der Darstellungen verlangte vor Allem eine bedeutende räumliche Vertiefung der Schreine, in deren Abtheilungen die einzelnen Scenen vorgeführt werden. Jedes Feld erscheint demnach wie eine kleine Schaubühne mit völlig entwickeltem Terrain, mit vielfach gegliedertem landschaftlichem Hintergrund, auf dem sich in reicher perspektivischer Abstufung die Begebenheiten mit aller Ausführlichkeit abspielen. Die Figuren haben dabei nur geringen Maasstab, die vordersten lösen sich nicht selten völlig frei als Statuetten ab und die übrigen sind in starken Hochreliefs durchgeführt. Wo in einzelnen Fällen grössere Statuen, namentlich der Madonna oder andrer Heiligen, in den Hauptnischen angeordnet werden, da zeigen dieselben einen voll entwickelten plastischen Styl, der indess ebenfalls durch Malerei und Vergoldung wesentlich bedingt wird. Ein malerisches Streben ist es sodann auch, wenn in all diesem Figürlichen die Gewandung auf seltsam unruhige Weise in vielen scharfen Falten gebrochen wird und oft ins Knitterige ausartet. Theils wirkte darauf die damalige bunte Modetracht, die nicht schwer und bauschig genug mit ihren prunkvollen Stoffen, mit Sammt und Seide zu gebahren wusste; theils aber führte die Technik der Holzschnitzerei und der Wunsch, durch die vielfach gebrochenen Falten den Glanz des Goldes und der Farben zu erhöhen, zu dieser Manier, welche sich gleichmässig in allen Gebieten der bildenden Kunst für lange Zeit festsetzte. Je reicher und üppiger aber das Figürliche sich entfaltete, desto loser musste das architektonische Gerüst werden, das diese Werke einschloss. Daher treten denn zuerst die phantastisch geschweiften Dekorationsformen des spätgothischen Styles als Rahmen und Bekrönung der einzelnen Abtheilungen auf, bis auch hierin der Zug zum Naturalismus völlig durchbricht, und

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 85.

ein krauses Schnörkelwerk von Ranken und Blättern zur ausschliesslichen Geltung gelangt.

Aus der unermesslichen Fülle derartiger Werke, welche in allen Theilen Deutschlands durch die meisten alten Kirchen zerstreut sind, heben wir nur einige der bedeutendsten Arbeiten hervor. Schwaben ist vorzüglich reich an frühen Altarwerken dieser Art, unter denen der Altar des *Lucas Moser* zu Tiefenbronn vom Jahr 1431, der eine von Engeln emporgetragene h. Magdalena darstellt, zu den ältesten gehört. Eins der trefflichsten dortigen Werke ist der Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber vom Jahr 1466, der ebenfalls nur einzelne Gestalten Christi, eines Eccehomo und mehrerer Heiligen enthält, diese aber in einem bedeutsam entwickelten, ächt plastischen Style. Vom Jahr 1487 datirt ein prächtiger Marienaltar in der Wallfahrtkirche bei Creglingen; vom Jahr 1498 ein meisterlich durchgeführter Altar in der Kilianskirche zu Heilbronn. Andres Tüchtige in der Kreuzkirche zu Gmünd. Als vorzüglich sind ferner die Hochaltäre in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496, dem Münster zu Ulm vom Jahr 1521, und der noch spätere, zart und edel ausgeführte im Münster zu Breisach vom Jahr 1526, mit einer Krönung der Maria, zu bezeichnen. Weiterhin in der Schweiz besitzt der Dom von Chur in dem 1491 von *Jacob Rösch* angefertigten Hochaltar eins der kostbarsten, vollständigsten und entwickeltsten Werke dieser Art, das von der Passion bis zur Krönung der Jungfrau den ganzen Cyclus der heiligen Geschichten in sinniger Weise umfasst und zur Verherrlichung der Madonna verbindet.

Auch in den österreichischen Landen findet man eine grosse Anzahl solcher Werke, von denen mehrere, wie der prächtige Altar von St. Wolfgang [1] in Oberösterreich vom Jahr 1481 und der zu Weissenbach in Tyrol auf die kunstfertige Hand des Bildschnitzers *Michael Pacher* zurückgeführt werden. — Am Rhein [2] wird der Altar der Kirche zu Clausen mit seinen lebendig ausgeführten Passionsscenen als eine der tüchtigeren Leistungen aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts gerühmt. Von grosser Bedeutung sind aber besonders die beiden Altäre in der Kirche zu Calcar, sowie ein Altar in der Stiftskirche zu Xanten, ebenfalls werthvolle Arbeiten aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, sämmtlich jedoch ohne Farbenschmuck. Zahlreich und tüchtig sind auch die westfälischen Schnitzwerke, unter denen ein Altar zu Kirchlinde sich durch besonders edlen und maassvollen Styl auszeichnet. Die spätere, meist wirr überladene, übertrieben dramatische Darstellungsweise erkennt man an den kolossalen Altären der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche zu

[1] Abgebildet in *Heider's* und *Eitelberger's* Mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates. Bd. I. Taf. 19.

[2] *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. I. und II. Leipzig 1857 ff.

Schwerte, letzterer vom Jahr 1523. Dagegen bezeichnet der Hauptaltar der Pfarrkirche zu Vreden, als eins der reichsten und trefflichsten solcher Werke, obendrein durch die wohl erhaltene Polychromie von grossem Interesse, einen Höhepunkt dieses Styles. — Weiter im Norden muss der grosse prachtvolle Altar im Dom zu Schleswig,[1] der von 1515—21 durch *Hans Brüggemann* gearbeitet wurde und die Scenen der Passion in energischer, lebensvoll realistischer Behandlung, jedoch ohne Farbenschmuck, enthält, als ein Hauptwerk dieser spätesten Zeit hervorgehoben werden. Auch Pommern besitzt eine Reihe solcher Schnitzaltäre, von denen ein in der Marienkirche zu Greifswald befindlicher mit einer Darstellung der Grablegung zu nennen ist. Endlich lassen sich auch in den märkischen Gegenden, in Schlesien, namentlich in Breslau und Krakau bis nach Ungarn hinein viele ähnliche Werke nachweisen.

Eine besondere Bedeutung haben sodann die fränkischen Arbeiten dieser Art, die grossentheils unter Leitung des auch als Maler thätigen *Michael Wohlgemuth* ausgeführt wurden. So der Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau vom Jahr 1479, dessen Schnitzereien die Maria mit andern Heiligen darstellen; so auch der Altar in der Ulrichskirche zu Halle vom Jahr 1488, der ebenfalls Christus und Maria mit einzelnen Heiligen enthält.

Gegen den Ausgang dieses Zeitraums blühte in Nürnberg ein vorzüglicher Meister der Holzbildnerei, *Veit Stoss* aus Krakau (c. 1438 bis 1533), dessen frühere Thätigkeit seiner Vaterstadt angehört. Als Hauptwerk seiner ersten Epoche wird der Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—84) mit einer Krönung der Maria neben anderen, kleineren biblischen Historien gerühmt. In Nürnberg, wohin er erst im Jahr 1496 übersiedelte, sind mehrere Werke seiner Hand erhalten, die sich durch eine zarte Innigkeit und Anmuth, durch eine milde Weichheit der Form und durch einen bei aller Lebendigkeit doch klar entwickelten Reliefstyl auszeichnen. Wenn er in der kleinlichen, knitterigen Art des Faltenwurfs dem Einfluss seiner Zeitrichtung sich nicht zu entziehen vermochte, so sind dabei doch die Gewänder im Ganzen in grossen Massen gedacht und in freiem Wurf durchgeführt. Seine Hauptarbeit ist der Rosenkranz der Lorenzkirche vom Jahr 1518, ein sinnvolles, anziehendes Werk.[2] In der Mitte sieht man die freien Gestalten der Madonna und des Engels der Verkündigung, umschlossen von einem ebenfalls freigeschnitzten Rosenkranz, der in einzelnen Medaillons die sieben Freuden der Maria, die Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, die Anbetung der Weisen, Christi Auferstehung, die Ausgiessung des h. Geistes und die

[1] Vergl. die Abbildungen von *Böhndel*, der Altarschrein in der Schleswiger Domkirche. — Genauere Nachweisungen über die deutschen Holzschnitzwerke in *W. Lübke's* Gesch. der Plastik. Leipzig 1863.

[2] Vergl. *R. v. Rettberg*, Nürnbergs Kunstleben etc. S. 145.

Krönung Mariä enthält. Diese Reliefs sind vorzüglich klar angeordnet, schön in den Raum componirt und von naiver, liebenswürdiger Empfindung. Unter dem Kreuze deutet die Schlange mit dem Apfel die Erbsünde an; anmuthige Engel umschweben das Ganze, das in der thronenden Gestalt Gottvaters seinen Abschluss findet. Ausserdem gehören zu den beglaubigten Werken des Meisters die ehemaligen Hochaltartafeln in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, mit Darstellungen aus dem Leben Christi und seiner Mutter, sowie vom Jahr 1526 ein grosser Christus am Kreuz sammt den Gestalten der Maria und des Johannes, in der Sebalduskirche zu Nürnberg.



Geburt Christi. Anbetung der Weisen. Krönung Mariä.

Fig. 329. Aus dem Rosenkranz von Veit Stoss.

Endlich ist hier noch ein sehr tüchtiger Meister der schwäbischen Schule zu nennen, *Jörg Syrlin* der ältere, dessen Hauptwerk die prachtvollen Chorstühle im Münster seiner Vaterstadt Ulm (1469—1474) sind, Arbeiten des höchsten dekorativen Luxus, an denen jedoch neben der reichen Entfaltung architektonischer Zierformen eine grosse Anzahl Brustbilder von heidnischen Weisen, alttestamentarischen Patriarchen und Propheten, sowie christlichen Heiligen und Aposteln in einem tüchtig durchgebildeten, kraftvollen und durch Anmuth gemässigten Realismus angebracht sind. In Stein führte er sodann 1482 den auf dem Markt zu Ulm befindlichen Brunnen, den sogenannten »Fischkasten« aus, eine einfache gothische Pyramide mit drei stattlichen Ritterfiguren. Nicht minder tüchtig als der Vater schuf der jüngere *Jörg Syrlin* eine Reihe ebenfalls ausgezeichneter Holzschnitzarbeiten, unter denen die prachtvollen Chorstühle in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496 und der in üppig reicher Dekoration durchgeführte Schalldeckel der Kanzel im Münster von Ulm vom Jahr 1510 hervorzuheben sind. —

Steinskulptur.

Mit demselben Eifer wurde gleichzeitig auch die Steinskulptur betrieben, die sowohl an den immer zahlreicheren und prachtvolleren Grabmälern, wie bei der Ausstattung der Kirchen an Portalen, Strebepfeilern, Lettnern und Chorpfeilern häufige Verwendung fand. Einige tüchtige Werke dieser Art weisen auch hier auf eine besondre Thätigkeit und Begabung der schwäbischen Schule hin.[1] Zu den früheren Arbeiten, an denen die neue Richtung sich edel und maassvoll kundgibt, gehört eine Statue Graf Ulrichs des »Vielgeliebten,« welche um 1440 gearbeitet wurde und ehemals auf dem Markte zu Stuttgart stand. Sodann bot der Ausbau



Vom Apostelportal.



Vom Lettner.

Fig. 330. Statuen aus der Stiftskirche in Stuttgart.

der dortigen Stiftskirche während des ganzen Verlaufs des 15. Jahrhunderts, besonders gegen Ausgang desselben, der Skulptur mannichfachen Anlass zur Bethätigung. Sowohl der Lettner und die prächtige Kanzel in der Kirche, als auch die originell angelegte und reich geschmückte Apostel-

[1] *Heideloff's* Schwäbische Denkmale, mit mehrfachen Abbildungen.

pforte draussen sind mit Reliefs und Statuen ausgestattet, in denen die kräftig realistische Durchführung sich mit würdevoller Auffassung zu anziehender Wirkung verbindet. Aus dem Beginn des folgenden Jahrhunderts (1501) rührt der ausgezeichnete »Oelberg« bei der Leonhardskirche daselbst, ein lebensgrosser Christus am Kreuz, von Maria, Johannes und Magdalena betrauert, ein Werk, in welchem eine seltne Tiefe des Empfindens durch die energische Auffassung der Form hervorbricht. Nicht minder lebendig und vielseitig entfaltet sich noch im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts die Plastik an den Portalen und Pfeilern der zierlichen Frauenkirche zu Esslingen (vgl. Fig. 259 auf S. 428), sowie an den Portalen des Münsters zu Ulm. Unter den glänzendsten Werken der schwäbischen Schule sind ferner zu erwähnen: das Sakramentsgehäuse im Ulmer Münster vom J. 1469, der Marktbrunnen und der Taufstein in der Kirche zu Urach, letztere 1518 von einem Meister Christoph ausgeführt, sowie der Taufstein und das h. Grab in der Marienkirche zu Reutlingen.

Zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, die halb der Architektur, halb der Bildnerei zufallen, gehören die ebenso originell erfundene als meisterhaft ausgeführte Kanzel des Doms zu Freiberg im Erzgebirge, um 1470 gearbeitet; sodann die prächtige Kanzel des Münsters zu Strassburg vom Jahr 1486; ferner die ebenfalls ausgezeichnete Kanzel in St. Stephan zu Wien, welche um 1512 von Meister *Pilgram* gefertigt wurde und mit trefflich stylisirten Brustbildern der Kirchenväter geschmückt ist; ferner viele reich entwickelte Tabernakel und Lettner, die man überall in Deutschland noch gut erhalten findet. Sodann gibt eine Reihe tüchtiger Grabmäler in den Rheingegenden ein anschauliches Bild von der Entwicklung des Styles. Zu den früheren gehört der Grabstein Ruprechts von der Pfalz († 1410) in der h. Geistkirche zu Heidelberg. Mehrere dieser Art bewahrt der Dom zu Mainz.[1] Das Denkmal des Erbischofs Konrad III. vom Jahr 1434 schwankt noch zwischen dem herkömmlichen Style und einer freieren individuellen Auffassung. In dem Grabmal Diether's von Isenburg (1482) hat letztere dagegen den Sieg davon getragen und kommt in einer Reihenfolge späterer Monumente immer mehr zur Geltung. Manches sodann noch in andern Kirchen.

Von grossem Werth ist weiterhin der bald nach 1468 entstandene Grabstein König Ludwigs des Baiern in der Frauenkirche zu München, bei aller realistischen Genauigkeit voll Adel und freiem Fluss der Linien. In Augsburg besitzt das Maximiliansmuseum einige Steinreliefs dieser Epoche, welche von reinem Schönheitssinn zeugen.

Einen der bedeutendsten Meister dieser Zeit brachte die fränkische

[1] Trefflich publicirt von *H. Emden*, der Dom zu Mainz und seine Denkmäler in 36 Photographieen. Mainz 1858.

Schule in *Adam Krafft* hervor, der bis 1507 lebte[1] und hauptsächlich in Nürnberg thätig war. Energische Auffassung des Lebens, scharfe Ausprägung der Form und ein Zug gemüthvoller Innigkeit, der oft zu rührendem Ausdruck sich steigert, charakterisiren seine Werke. Die etwas überfüllte Anordnung, die unruhig gebrochenen Gewänder sind ein Tribut, den alle gleichzeitigen Meister mehr oder minder dem wunderlichen Geschmack ihrer Umgebung entrichten. Dazu kommt bei Krafft noch eine



Fig. 331. Drittes Stationsbild Kraffts.

gewisse derbe Gedrungenheit der Gestalten. Seine früheste bekannte Arbeit sind die sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhof, in denen er das siebenmalige Hinfallen Christi unter der Kreuzeslast in kräftigem Relief mit grosser Lebendigkeit und ergreifender Energie des Ausdrucks geschildert hat (Fig. 331.). Zu erschütternder Tiefe der Empfindung entfaltet sich sein Styl in den Reliefs der Passionsgeschichte, die er 1492 am Aeusseren von S. Sebald ausführte, besonders die Grablegung Christi voll inniger Beseelung. Ehrfurchtvoll haben Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam des Herrn gefasst und sind eben im Begriff, ihn dem Sarkophag anzuvertrauen; da bricht der Schmerz der verlassenen Getreuen unaufhaltsam hervor, am leidenschaftlichsten in Magdalena, die mit gerungenen Händen am Fussende des Grabes niedersinkt, am tiefsten in der Mutter, die noch einmal ihre Lippen auf die todesstarren Züge des geliebten Sohnes presst. — Eins der kunstvollsten Werke des Meisters ist

[1] *R. v. Rettberg*, Nürnbergs Kunstleben S. 50.

das zu 64 Fuss aufsteigende steinerne **Sakramentsgehäuse der Lorenzkirche**, das er von 1496—1500 ausführte. Der Unterbau ruht auf drei knieenden kräftigen Figuren, die den Meister selbst sammt zwei Gehülfen darstellen. Von hier schiesst eine schlanke, kühn aufstrebende gothische



Fig. 332. Relief an der Nürnberger Stadtwaage von A. Krafft.

Pyramide empor, mit Statuetten und Reliefscenen der Leidensgeschichte geschmückt, am oberen Ende in eine rundgebogene Spitze auslaufend.

Mit wie frischer, lebensvoller Naivetät der Meister auch in das gewöhnliche Dasein zu greifen wusste, bewies er an dem anziehenden Relief der **Stadtwaage** vom Jahr 1497. Der Wägemeister steht in der Mitte und beobachtet gewissenhaft das Schwanken des Balkens, unter welchem der Spruch: »Dir als ein andern« die Gewähr strenger Rechtlichkeit verheisst. Während links der Knecht im Begriff ist, noch ein Gewicht hin-

zuzusetzen, langt gegenüber der Kaufherr, dessen Waarenballen versteuert werden soll, zögernd in die Geldtasche. Es ist nicht möglich, anschaulicher, treffender, bezeichnender den Vorgang zu geben.

In Würzburg lebte um dieselbe Zeit als ebenfalls sehr tüchtiger Meister *Tilmán Riemenschneider*,[1] (c. 1460 bis 1531) dessen Styl freilich nicht die Kraft der nürnberger Schule, dafür aber, innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmacks, eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung erreicht. Tüchtige Arbeiten sind die Statuen von Adam und Eva und der Apostel für die Frauenkirche in Würzburg, zum Theil von würdevoller Charakteristik. Seine Madonnenbilder, in der Neumünsterkirche daselbst, und in der Wallfahrtskapelle zu Volkach sind von liebenswürdiger Zartheit bei einer gewissen Fülle der Form. Elegische Töne des Schmerzes schlägt der Meister in den Darstellungen der Beweinung des todten Christus an, deren er eine für die Kirche zu Heidingsfeld, eine andere, reicher componirte für die Kirche zu Maidbrunn (1525) schuf. Von 1499—1513 arbeitete er das Marmorgrabmal Kaiser Heinrich's II. und seiner Gemahlin Kunigunde für den Dom von Bamberg. Beide Gestalten sind in würdiger Auffassung auf dem Deckel des Sarkophags ruhend dargestellt, sodann die Seiten des letzteren mit Reliefscenen aus ihrem Leben in frischer, kräftig realistischer Behandlung geschmückt. Aus etwas früherer Zeit, nach 1495, stammt das ebenfalls treffliche Marmordenkmal Bischof Rudolphs von Scherenberg im Dom zu Würzburg, welches unter einem gothischen Baldachin die tüchtig individualisirte Gestalt des Bischofs in etwas schwerer, harter Gewandung zeigt. Dagegen erreicht der Meister in einem ebendort befindlichen, nach 1519 entstandenen Marmorgrabmal des Bischofs Lorenz von Bibra eine grossartige Würde und besonders gediegene Durchführung, wie denn hier auch bereits die moderne antikisirende Architektur sich in der Gesammtfassung geltend macht.

Wohl das stattlichste Grabmonument der ganzen Epoche ist das Marmordenkmal Kaiser Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien, welches 1467 durch Meister *Niclas Lerch* aus Leyden begonnen, nach dessen Tode aber von Meister *Michael Dichter* fortgesetzt und 1513 vollendet wurde. Die Gesammtanlage erscheint ebenso originell wie grossartig durchdacht, indem auf einem breit vorspringenden, hohen, mit Statuetten und Reliefs geschmückten Fuss sich der ebenfalls reich mit Bildwerken bedeckte Sarkophag erhebt, auf welchem die würdig und bedeutend aufgefasste Gestalt des Kaisers in vollem Ornate mit Scepter und Reichsapfel ausgestreckt liegt. Obwohl im Einzelnen noch gothische Details zur Anwendung gekommen sind, hat die Composition im Ganzen eine Klarheit, Ruhe und Uebersichtlichkeit, die schon an die Auffassung der Renaissance erinnern.

[1] *C. Becker*, Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Leipzig 1849.

Andre deutsche Grabmäler aus etwas vorgeschrittener Zeit des 16. Jahrhunderts gehen in der Anordnung des Ganzen entschieden auf die Formen der Renaissance ein und wissen damit im Figürlichen noch die ganze individuelle Frische und Mannigfaltigkeit der bisherigen Darstellungsweise zu verbinden. So das schöne Grabmal des Johann Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard, vom Jahr 1548; so aus etwas früherer Zeit die Grabmäler zweier Erzbischöfe im Dom zu Trier; ferner vom Jahr 1546 das Monument Erzbischof Albrechts im Dom zu Mainz, mehrere Grabmäler in der Kirche zu Wertheim und manches Andere. In der letzten Zeit des Jahrhunderts nimmt gerade in solchen Werken eine dekorative Gesammtbehandlung im Sinne der italienischen Renaissance überhand und weist dieselben bereits dem folgenden Zeitraum zu.

Erzarbeiten.

Für die deutsche Erzarbeit dieser Epoche tritt keine Schule so bedeutend hervor, wie die nürnbergische, wie denn überhaupt diese alte Reichsstadt in der Mannigfaltigkeit ihres künstlerischen Schaffens für Deutschland fast die Stellung einnimmt, wie Florenz für Italien. Auch hier war es in gleicher Weise das Streben nach einer allseitig durchgebildeten, charaktervollen Formausprägung, was den verschiedenen Leistungen der nürnberger Meister als gemeinsamer Grundzug eigen ist. Nirgends erreichte diese Richtung aber jene Vollendung, jenen Adel der Auffassung, jene Feinheit der Durchführung, wie gerade in den Bronzewerken. Eine feste Schultradition legte in der Künstlerfamilie *Vischer* die Basis zu dieser Entfaltung, und die besondre Begabung eines vorzüglich bedeutenden Meisters führte das Streben der Schule zu einem Höhenpunkte, den in gleicher Weise das übrige Schaffen der nordischen Kunst kaum sonst erreicht hat. Das früheste bekannte Werk der Schule ist das bronzene Taufbecken der Stadtkirche zu Wittenberg, 1457 durch *Hermann Vischer* den älteren gearbeitet.[1] Seine Gesammtform ist gothisch, mit mancherlei zierlichem Ornament versehen; wichtig sind aber besonders die Figuren der Apostel, welche dasselbe umgeben, weil in ihnen theils ein glücklicher Nachklang der einfachen Linienführung gothischer Werke, theils eine bewusste, selbständige Aufnahme antiker Gewandmotive sich zu erkennen gibt.

Der Hauptmeister der nürnberger Schule und einer der Grössten der ganzen deutschen Kunst ist aber der Sohn jenes Hermann, der berühmte *Peter Vischer*, von dem wir wissen, dass er 1489 Meister wurde und 1529 starb. Unter allen gleichzeitigen kunstbegabten Meistern, selbst Albrecht Dürer nicht ausgenommen, hat er den freiesten Blick, der ihn

[1] Abbildungen in *Schadow's* Denkmälern Wittenbergs.

befähigt, sich über die engen Schranken des Zeitgeschmackes zu erheben und in rastlosem Streben eine Reinheit und Lauterkeit, eine Würde und einen Adel des Styles zu erreichen, welcher in jener ganzen langen Epoche in nordischen Landen vereinzelt dasteht. Das früheste sichere Werk seiner Hand ist das im Jahr 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofes Ernst im Dom von Magdeburg: ein mit den Apostelfiguren und andrem Bildwerk geschmückter Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Erzbischofs ruht. Hier geht der Meister mehr als in irgend einer anderen Arbeit auf die derbe Art der Charakteristik, die scharfe Behandlungsweise der gleichzeitigen nürnberger Kunst ein, verräth jedoch in den Apostelfiguren schon seinen eigenen grossen Schönheitssinn. Auch die um dieselbe Zeit, 1496, ausgeführte Grabplatte des Bischofs Johann im Dom zu Breslau neigt in der Auffassung nach derselben Seite. Andre Monumente dieser früheren Epoche, die jedoch nicht mit Gewissheit auf unseren Meister zurückzuführen sind, zeigen dagegen ein freies Fortschreiten in dem einfacheren, reineren Style seines Vaters. Manches ist, nach den Entwürfen Anderer, in der Vischerschen Hütte nur gegossen worden; so das Denkmal Bischof Georgs II. im Dom zu Bamberg, 1506 vollendet, das in der Auffassung sich jener älteren Weise anschliesst.

Mit dem berühmten Hauptwerk des Meisters, dem Sebaldusgrab in der Kirche des Heiligen zu Nürnberg,[1] das er von 1508 bis 1519 mit seinen fünf Söhnen ausführte, tritt eine entschiedene Wendung in seiner künstlerischen Richtung hervor. Schon im Jahr 1488 war — wie es scheint von seiner Hand — ein Entwurf dazu gemacht worden, der ohne Grund dem Veit Stoss zugeschrieben worden ist. Darnach wäre das Monument ein schlanker, mit drei Pyramidenspitzen aufstrebender Bau in schematisch conventionellem gothischen Styl geworden. Wenn es (wie man in völlig unbegründeter Weise vermuthet hat) bloss ökonomische Rücksichten waren, welche diesem Projekt die Ausführung versagten und dagegen das jetzt vorhandene begünstigten, so dürfen wir dies als einen der glücklichsten Umstände preisen; denn ihm, nächst dem gereifteren, entwickelteren Kunstsinn des Meisters verdanken wir ein Werk, das ebenso einzig in seiner Art dasteht, während jenes andere nur eins von vielen gleichartigen geworden wäre. Schon die Gesammtconception des Werkes zeigt den Meister in seiner vollen Freiheit und Selbständigkeit.[2] Der aus früherer Zeit stammende Sarkophag ruht auf einem Untersatze, dessen Flächen mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind. Dieser Kern des Denkmals ist überbaut von einem auf acht schlanken

[1] Gestochen von *Reindel*. — Vgl. Denkm. d. Kunst, Taf. 85, Fig. 7—10.
[2] Wesshalb es von wunderlicher Einseitigkeit zeugt, wenn Rettberg davon sagt, dass es „ziemlich willkürlich und geschmacklos beschnitten und zugestutzt“ worden sei. S. Nürnbergs Kunstleben S. 150.

Pfeilern emporsteigenden luftigen Gehäuse, das von drei reichen Baldachinen bekrönt wird. Wie letztere eine freie Nachbildung ähnlicher an Monumenten des 13. Jahrhunderts häufig vorkommender Bekrönungen sind, so hat das Ganze im Aufbau die schlanken, leichten Dispositionen des gothischen Styls, während die Formbildung im Einzelnen die zierlichste Renaissance zeigt. Diese verschiedenen Elemente sind aber so geistreich,

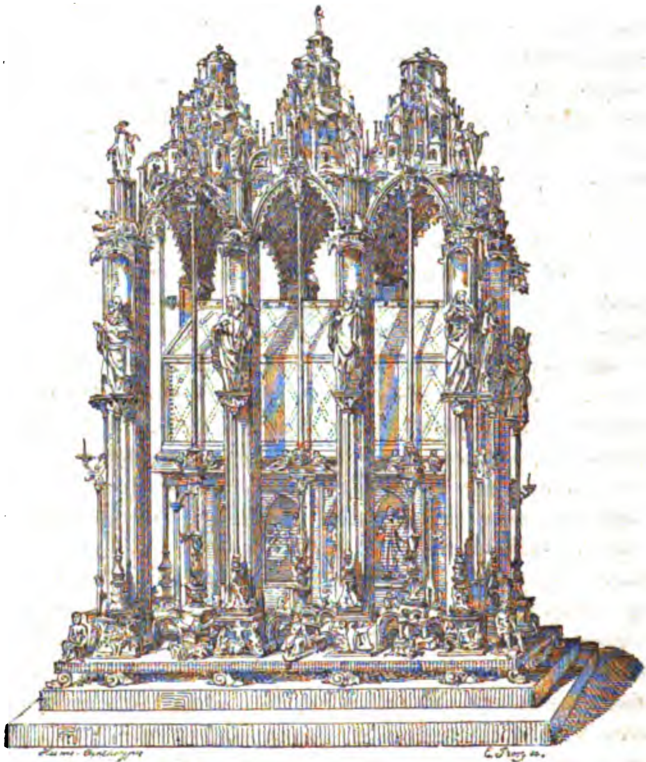


Fig. 338. P. Vischers Sebaldusgrab.

frei und lebendig mit einander verschmolzen, dass das Werk schon in dieser Hinsicht bewundernswürdig erscheint. Noch mannichfaltiger glänzt der Genius des Meisters indess in dem überaus reichen plastischen Schmuck, mit dem er vom Sockel bis zur obersten Spitze das Denkmal bekleidet hat.

Die Reliefs an den Flächen des Untersatzes (vgl. Fig. 335) sind von einer Anmuth und Naivetät, dabei von einer Einfachheit der Behandlung, von einer richtigen Auffassung des Reliefstyls, dass sie darin im Norden

wie selbst in Italien kaum ihres Gleichen finden. Das Gehäuse sodann ruht — eine sinnige Idee des Künstlers — auf zwölf Riesenschnecken, die es auf dem Rücken ihrer starken Schalen tragen, und zeigt am reich verzierten Fusse eine Fülle trefflich ausgeführter Figürchen, liegende Löwen, allerlei mythologische Fabelwesen, Nymphen und Genien, antike und alttestamentarische Helden und die allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden. Auch im Uebrigen sind Gesimse, Zwickel und andre Stellen mit allerlei kleinen Geschöpfen bevölkert. An den vier Ecken sind Leuchterhalter in Gestalt von fabelhaften Meerjungfern angebracht, die gleich dem Uebrigen eine vollendete Anmuth und Leichtigkeit in Erfindung und Ausführung haben (Fig. 334). Sodann folgen an den schön gegliederten Pfeilern in kleinen Nischen die Gestalten der Apostel, in denen der



Fig. 334. Meerjungfern vom Sebaldusgrab.

Meister den höchsten Adel, die vollendete Freiheit und Grösse des Styles erreicht hat. In dem edlen Schwunge der Gewänder klingt geläutert und verklärt der Idealismus des 14. Jahrhunderts nach, begegnet sich mit klassischer Einfachheit und Feinheit der Empfindung, mit vollendeter Kenntniss des natürlichen Organismus, und gibt der bedeutsamen Charakteristik eine hoheitvolle Schönheit, wie sie sich in verwandter Weise nur bei Lorenzo Ghiberti findet (vgl. Fig. 336). An der einen Schmalseite des Untersatzes hat der Meister die einfache würdige Gestalt des h. Sebald, an der andern sich selbst in ansprechender, volksthümlich schlichter Erscheinung mit Kappe und Schurzfell angebracht. Die Pfeiler laufen nicht wie beim gothischen Styl in Fialen aus, sondern sind mit zwölf Prophetenstatuetten bekrönt; auf dem mittleren Baldachin aber, dem höchsten Punkte des Ganzen, steht das Christuskind mit der Weltkugel. So hat der Meister den tiefsinnigen Gedankencyklus und den Idealismus des Mittelalters einerseits mit dem Streben seiner Zeit nach lebenswahrer Charakteristik, andrer-

seits mit der Anmuth antiker Formen und Ideen zu einem Ganzen von entzückender Harmonie verschmolzen.



Fig. 395. Relief vom Sebaldusgrab. Von Peter Vischer.

Noch entschiedener geht Vischer in seinen späteren Werken auf die antikisirende Richtung ein, wie sie damals schon durch unzählige künstlerische Eindrücke aller Art sich weit über Italien hinaus verbreitet hatte; aber auch jetzt gehört er zu den seltnen Meistern, die darum nichts von ihrem Eigenen, von der Naivetät und lebensvollen Frische ihrer heimischen Kunst aufgeben. Es war eben in ihm ein Zug innerer Verwandtschaft mit jener Kunst, der ihn von Anbeginn seines Schaffens von der Excentricität, der Phantastik, den oft schrullenhaften Absonderlichkeiten seiner deutschen Zeitgenossen fern gehalten hatte. Eins seiner vollendetsten Werke ist das herrliche Relief im Dome zu Regensburg,[1] vom Jahr 1521, Christus, der die trauernden Schwestern des Lazarus beschwichtigt, rührend in seiner schlichten Wahrheit, voll tiefen Ausdruckes und von schöner, klarer Anordnung, einfacher im Reliefstyl als Ghiberti und doch ebenso edel und frei in allem Uebrigen. Nicht minder ist ein Relief der Krönung Mariä aus demselben Jahre, das im Dom zu Erfurt und in einer Wiederholung in der Schlosskirche zu Wittenberg vorkommt, voll edler Empfindung und idealer Schönheit. Ferner sind noch zwei Grabdenkmäler aus der letzten Zeit des Meisters zu nennen: das des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, 1525 noch bei Lebzeiten des Fürsten gefertigt, und das besonders würdevolle und meisterhaft vollendete Monument Kurfürst Friedrichs des Weisen, in der Schlosskirche

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 85, Fig. 1.

zu Wittenberg, vom Jahr 1527. Wie Peter Vischer endlich auch antike Stoffe gelegentlich selbständig behandelte, zeigen eine Statuette des Apollo in der Kunstschule zu Nürnberg, lebendig und frisch, wenngleich in der Formgebung etwas hart, und ein Relief mit Orpheus und Eurydice, in der Kunstkammer des Museums zu Berlin.



Paulus.



Thaddäus.

Fig. 336. Vom Sebaldusgrab.

Ausser diesen zahlreichen und bedeutenden Werken sind nun noch einige anzuführen, die zwar ebenfalls aus der Werkstatt des Meisters hervorgingen, aber nicht so bestimmt auf seine eigene Hand weisen, auch eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung verrathen. Dahin gehören die Grabmonumente hennebergischer Grafen in der Kirche zu Römhild bei Meiningen,[1] das vor 1500 entstandene des Grafen Otto IV., und vorzüglich das nach 1507 gefertigte Hermanns VIII. und seiner Gemahlin Elisabeth, bei denen die Charakteristik der Hauptgestalten überaus bedeu-

[1] *Döbner*, die ehernen Denkmale in der Stiftskirche zu Römhild etc. Mit Abbildungen. München 1840.

tend erscheint und wohl sicher auf Peter Vischer selbst zurückzuführen ist. Ferner das Doppeldenkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin, das die Jahreszahl 1530 und den Namen des *Johann Vischer* trägt, dessen älterer Theil aber ebenfalls das Gepräge des Meisters verräth. Endlich auch die zum Theil sehr schöne Platte mit der Grablegung Christi in der Aegidienkirche zu Nürnberg v. J. 1522, deren Entwurf indess wie auch die Ausführung des unvergleichlich schön im flachen Relief verkürzten Christusleichnams auf den Meister selbst zurückweist. Der eben genannte *Johann Vischer* fertigte 1530 das edle Bronzerelief einer Maria, das die Stiftskirche zu Aschaffenburg bewahrt. Von einem anderen Sohne, *Hermann Vischer* dem jüngeren, stammt dagegen das schöne Grabmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg, aus dem Jahre 1534, freilich nicht mehr ganz frei von Manier in der Behandlung des Gewandes. Von Hermann wissen wir auch, dass er in Italien gewesen und von dort eine Anzahl von Zeichnungen mitgebracht habe, so dass auch von dieser Seite eine direkte Verbindung mit der Kunst des Südens verbürgt ist. Endlich scheint auf Peter Vischer noch die Grabplatte des Bischofs Lorenz v. Bibra im Dom zu Würzburg hinzuweisen, während das um 1510 entstandene Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Zollern in der Stadtkirche zu Hechingen und das gleichzeitige Monument des Kardinals Friedrich, im Dom zu Krakau, wohl nur Erzeugnisse der Vischerschen Hütte sind. —

Dagegen ist wohl kein Zweifel, dass die beiden kolossalen Erzbilder König Arthurs und Theodorichs am Denkmal Kaiser Maximilians in der Stiftskirche zu Innsbruck Peter Vischers Hand ihre Entstehung verdanken. [1] Dies Monument, eins der umfangreichsten und prachtvollsten plastischen Denkmale der Welt, wurde seit 1508 nach einer Idee des kunstliebenden Kaisers unter Leitung seines Hofmalers *Gilg Sesslschreiber* von Augsburg begonnen. Zunächst nahm man die 28 ehernen Kolossalbilder von Vorfahren des kaiserlichen Hauses und von halb sagenhaften Heldenkönigen des frühen Mittelalters in Angriff, welche in feierlichem Reigen das eigentliche Denkmal umgeben. Die edelsten von diesen sind die mit 1513 bezeichneten Bilder Arthurs und Theodorichs, deren elegante Haltung, feine Verhältnisse und vollkommene Ausführung (letzteres namentlich bei Arthur) sie als Peter Vischers Werke bewähren. Ausserdem ist die Mehrzahl der weiblichen Gestalten durch anmuthige Haltung, reich damascirte und weich fliessende Gewänder ausgezeichnet. Die meisten derselben sowie der grösstentheils minder gelungnen, theils schwerfällig derben, theils nüchternen oder phantastischen, aber durchweg in staunenswerth reichen Trachten ausgeführten ritterlichen Standbilder werden von Meister

[1] Nach neuerdings von mir angestellten und veranlassten Untersuchungen. — Vgl. darüber meine „Gesch. der Plastik" S. 605 u. 611 ff. — Denkm. d. Kunst, Taf. 86, Fig. 2.

Gilg entworfen sein. Als Giesser werden *Steffen* und *Melchior Godl*, sowie *Gregor Löffler* hauptsächlich genannt. Letzterer goss noch 1549 das von *Christoph Amberger* entworfene Standbild Chlodwigs. Die Arbeit rückte bei dem Umfange des Werkes nur langsam vor, und das Ganze fand erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seinen Abschluss. Denn es kamen ausserdem noch 23 etwa zwei Fuss hohe Erzbilder von Heiligen des österreichischen Hauses dazu, welche ursprünglich wohl unmittelbar mit dem Denkmal verbunden werden sollten, jetzt aber in der Silberkapelle derselben Kirche getrennt aufgestellt sind. Auch diese zeigen sich, wenngleich ohne besondere Feinheit der Auffassung, doch als tüchtige, lebensvolle Werke. Zuletzt wurde das prachtvolle Marmor-Kenotaphium ausgeführt, auf welchem die edle, innig bewegte Erzstatue des im Gebete knieenden Kaisers angeordnet ist. Letzteres, sowie die in einem antikisirenden Style fein behandelten Statuen der vier Kardinaltugenden, welche den Kaiser umgeben, wurden von *Alexander Colin* aus Mecheln entworfen und von *Hans Lendenstrauch* aus München 1572 gegossen, worauf das Kaiserbild 1582 durch einen Italiener *Lodovico Scalza*, genannt *del Duca*, »umgegossen« wurde. Colin führte endlich auch 20 von den Marmorreliefs aus, welche das Monument bekleiden, und von denen die vier ersten von *Gregor* und *Peter Abel* aus Köln herrühren. Diese Werke, Heldenthaten und glänzende Vorgänge aus dem Leben des Kaisers enthaltend, sind allerdings im Sinne der Zeit rein malerisch in gedrängter Anordnung componirt, erfreuen aber durch die zierlich saubere Miniaturausführung, sowie durch manchen frischen, lebensvollen Zug und blendende Virtuosität der Meisselführung. So steht denn das ganze gewaltige Monument einzig in seiner Art da.

Ein grossartiges Gesammtdenkmal der Plastik dieser Zeit sind sodann die Grabmäler sächsischer Fürsten im Chor des Doms zu Freiberg. Sie beginnen mit Heinrich dem Frommen († 1541) und enthalten in einer reichen Marmorarchitektur der Renaissance sechs vergoldete Bronzestatuen von Fürsten und Fürstinnen, sowie die Gestalten der Caritas und Justicia, tüchtige Arbeiten, zum Theil von höchst lebendiger individueller Fassung, die sich jedoch auch hier dem allgemeinen Idealstyle schon zuneigt. — So geht auch auf dem Gebiete des Erzgusses in den spätern Decennien des Jahrhunderts jener Umschwung vor sich, den wir oben bereits als einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Plastik bezeichneten, und dessen Denkmale dem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben.

b. In Frankreich, Spanien und England.

Die bildende Kunst der anderen ausseritalienischen Länder bedarf noch vielfacher Studien und Forschungen, ehe wir einen zusammenhängen-

den Ueberblick über ihre Entwicklung zu gewinnen vermögen. Einstweilen gehen wir den vereinzelten Notizen nach, die darüber vorliegen.

In **Frankreich**[1] sind die Einflüsse des Realismus schon durch die früher erwähnten Werke zu Dijon für den Ausgang des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Im Laufe der folgenden Epoche steigert sich dies Streben zu eigenthümlicher Kraft und Bedeutung, verbindet sich jedoch manchmal mit einer liebenswürdigen Weichheit und Milde des Ausdrucks. Sodann dringt in die Gesammtauffassung mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die italienische Renaissance ein, welche besonders an Grabmonumenten mit Opulenz und Würde gehandhabt wird. Von Schnitzarbeiten ist manches an reich durchgeführten Chorstühlen vorhanden; so in der Kathedrale zu Amiens vom Jahr 1508, ausgeführt durch *Jean Trupin,* und in manchen anderen Kirchen. Die Steinskulptur entwickelt sich zu grosser Ueppigkeit und Pracht theils an den für die Ausschmückung der Chorschranken ausgeführten Reliefs, welche meistens wie in der Kathedrale von Chartres und noch mehr in der von Amiens (um 1531) eine unruhig überfüllte Anordnung verrathen; vorzüglich aber sind es einzelne überaus luxuriöse Grabmonumente, in denen sich der Realismus oft edel und maassvoll entfaltet. Zu den früheren dieser Werke gehört das seit 1444 entstandene, 1461 noch nicht vollendete Grabmal des Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin, welches aus der Karthause zu Dijon in das dortige Museum gelangt ist. Seit 1504 entstanden die prächtigen Fürstengräber in der Kirche von Brou, die eben so sehr durch die vollendete Zartheit der Durchführung wie durch die tief gemüthvolle Auffassung fesseln. Nicht minder kostbar und kunstreich ist das Doppelmonument der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen, welches nach 1510 in eigenthümlicher Verschmelzung mittelalterlicher und antikisirender Behandlung von *Roullant de Roux* gefertigt wurde; sodann aus etwas späterer Zeit (gegen 1530) das Grabmal Louis XII. in S. Denis bei Paris, ein Werk des ausgezeichneten *Jean Juste* von Tours. Hier tritt die für solche Monumente in Italien ausgebildete Anordnung in glänzender Prachtentfaltung auf. Das Denkmal besteht aus einem offenen Arkadenbau, auf dessen oberer Platform die beiden ausdrucksvoll edlen Marmorstatuen der Verstorbenen knieen. Durch die Arkadenbogen aber fällt der Blick auf die in furchtbarer Wahrheit des Todes ausgestreckt daliegenden Gestalten Beider, die in schneidender Absichtlichkeit wie über Leichen genommene Abgüsse ausgeführt sind. Hier tritt der nordische Realismus in seiner herbsten Schärfe hervor. Apostelstatuen und andres bildliche Beiwerk von geringerer Hand schmückt den Unterbau. Früher schuf derselbe Meister in der Kathedrale von Tours die zarten, liebenswürdigen Grabstatuen von zwei frühverstorbenen Prinzen des königlichen

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 86. — Vgl. meine „Gesch. d. Plastik“ S. 617 ff. u. 680 ff.

Hauses. Endlich dürften ihm die unübertrefflich edlen Grabgestalten des Ministers Louis de Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre, im Museum des Louvre, angehören.

Die antikisirende Richtung, welche hier schon zur Geltung gelangt, und deren Aufnahme durch den Einfluss zahlreich aus Italien berufener Künstler vermittelt wurde, bricht sich nun gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts immer ausschliesslicher Bahn. Immer vereinzelter werden jene Werke, welche in Anschauung und Formcharakter mit dem Mittelalter verwandt sind, wie eine Gruppe der Grablegung vom Jahre 1545 in der Krypta der Kathedrale von Bourges, oder wie die Arbeiten eines bescheidenen Künstlers der Provinz, *G. Richier*, von welchem man einen Kalvarienberg in der Kirche von Hatton-le-Châtel (1523) und von späterem Datum (nach 1544) in S. Etienne zu Bar-le-Duc das Grabmal Herzogs René von Chalons sieht. Die Mehrzahl der Künstler wird vom Hofe beschäftigt und schliesst sich daher dem dort beliebt gewordenen Renaissancestyl an. So der bedeutende *Pierre Bontemps*, welcher 1552 das Grabmal Franz I. in S. Denis arbeitete, dessen Ausführung, nach dem Muster des Grabes Louis XII., jenes an Pracht noch überbietet. Namentlich waren es sodann die glanzvollen Arbeiten für die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau, an welchen sich eine Anzahl tüchtiger Künstler betheiligten und heranbildeten, die man unter dem Namen der »Schule von Fontainebleau« zusammenfasst. Der Hauptmeister ist *Jean Goujon* (— 1572), dessen plastische Werke eine vollendete Anmuth in weicher, zierlicher Formbehandlung erreichen. Von ihm rühren die zart und edel durchgeführten Reliefs vom Brunnen »des innocens« im Museum des Louvre zu Paris; von ihm ferner die übergraziöse Darstellung der Geliebten Heinrichs II., Diana von Poitiers, die als wirkliche Diana ganz nackt in der Auffassung jener Zeit neben einem prächtigen Hirsch ausruhend vorgeführt ist; ursprünglich im Schloss Anet, jetzt ebenfalls im Louvre. Daselbst noch manches andere Werk seiner Hand. In ähnlicher Richtung war *Germain Pilon* thätig, der an dem Denkmal Franz I. betheiligt war und sodann, ebenfalls in S. Denis, das Monument Heinrichs II. von 1564 bis 83 arbeitete. Etwas früher (um 1560) schuf er die drei übergraziösen Grazien, jetzt im Museum des Louvre, welche ehemals in der Cölestinerkirche das Herz Heinrichs II. in einer Urne trugen. Diese und andre Arbeiten desselben vielseitigen Künstlers zeugen von grosser Leichtigkeit und technischer Meisterschaft, beweisen aber zugleich, dass die naive Zeit der französischen Kunst für immer entschwunden und durch geziertes, studirtes, selbst manierirtes Wesen verdrängt war. An dem Grabmal Heinrichs II. betheiligten sich ferner der Italiener *Ponzio*, der als »*Maître Ponce*« eine nicht unbedeutende Stellung in der damaligen französischen Schule einnimmt, und *Frémin Roussel*, der auch in Fontainebleau arbei-

tete. Noch gehören in diese Reihe *Jean Cousin* und *Barthélemy Prieur*, von denen mehrere feine Bildnissdarstellungen in der Sammlung des Louvre den Beweis liefern, dass diese Gattung der Plastik sich längere Zeit hindurch Adel und Einfachheit des Styls zu bewahren wusste.

In den Niederlanden scheint die glänzende Entfaltung der Malerei dem plastischen Schaffen hinderlich gewesen zu sein; doch geben einzelne Denkmale eine günstige Vorstellung von der trotzdem bei verschiedenen Anlässen dargelegten Geschicklichkeit der Künstler. Das in edler Naturwahrheit 1495 durch *Jan de Baker* ausgeführte Denkmal der Maria von Burgund in der Liebfrauenkirche zu Brügge, dem später (1558) in merklich flauerer Behandlung das Monument Karls des Kühnen hinzugefügt wurde, sind bedeutende Werke des Erzgusses. Ein fein aufgefasstes und zart durchgeführtes Marmorgrab vom Jahre 1544 sieht man in einer Seitenkapelle von S. Jakob zu Brügge, und ein glanzvolles, phantasiereiches Erzeugniss der Schnitzerei ist der Kamin im dortigen Justizpalast vom Jahre 1529.

Spanien [1] ist reich an plastischen Werken aus dieser Epoche, in denen sich eine mittelalterliche Composition oft mit antikisirenden Einflüssen zu phantastischer, prachtvoller Wirkung verbindet. Besonders gilt dies von den hochaufgethürmten Schnitzaltären, deren Anordnung allerdings im Einzelnen mehr der Renaissance entspricht, obschon die Tendenz im Ganzen noch eine gothische genannt werden kann. Zahlreiche Statuen in Nischen, sowie malerisch behandelte Reliefs schmücken diese luxuriös ausgeführten Werke. Zu den kostbarsten Arbeiten dieser Art gehört der in Vergoldung und Farbenschmuck prangende Hochaltar der Kathedrale von Toledo, der um 1500 gearbeitet wurde. Nicht minder prunkvoll sind die Grabmonumente dieser Zeit, Sarkophage mit glänzenden Dekorationen und Reliefs bedeckt, bekrönt mit freien figürlichen Darstellungen, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen umgeben. So in der Karthause von Miraflores die Denkmäler, welche *Gil de Siloê* um 1490 für König Juan II., seine Gemahlin und den Infanten Don Alonso arbeitete. Später entfaltet sich der Styl zu einer grösseren Einfachheit durch den Einfluss Rafaels und Michelangelos, während in dem Dekorativen noch eine phantasievolle Lebensfrische anziehend nachklingt. Solcher Art sind besonders die Werke des als Architekt, Bildhauer und Maler berühmten *Alonso Berruguete* (1480—1562), von welchem die Kirche S. Johann Baptista zu Toledo ein prächtiges Grabmal des Grossinquisitors und Erzbischofs Don Juan Tavera besitzt. Namentlich werden hier die Reliefs wegen ihres edlen, einfachen Styles gelobt.

Für **England** [2] liegen einige Beispiele des Eindringens realistischer

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 86.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 86.

Auffassung vorzüglich in Grabmonumenten vor, die hier in Nachwirkung mittelalterlicher Sinnesrichtung noch als Bronzeplatten mit den eingravirten Gestalten der Verstorbenen gebildet werden. Nachdrücklicher und mit grösserem Aufwand ist das Grab Richard Beauchamps in der Kirche von Warwick ausgeführt, das alle gleichzeitigen englischen Monumente überbietet. Allerdings ist die von *William Austen* gegossene Statue des Ritters ziemlich steif, aber der Kopf von scharfem und lebensvollem Naturalismus. Die Grabplatte fertigte *Thomas Stevyns*, den marmornen Sarkophag *John Bourd*, und die Ciselirung und Vergoldung besorgte *Barthol. Lambespring.* — Sodann sind einige Holzschnitzarbeiten, namentlich mehrere scharf und charakteristisch behandelte Reliefs in der Kirche zu Barnak als Werke derselben Richtung zu nennen. Mit dem 16. Jahrhundert treten aber auch hier italienische Künstler auf, die den Styl ihrer Heimath nach England verpflanzen. So zunächst *Pietro Torrigiano,* der, allerdings mit einer Anzahl englischer Gehülfen, 1519 das überaus prachtvolle Grabmonument Heinrichs VII. für die Kapelle dieses Königs in Westminster zu London vollendete. Das etwas frühere der Mutter dieses Königs, in derselben Kirche, scheint ebenfalls von seiner Hand. Ebenso ist auch seit 1530 die Thätigkeit mancher anderen italienischen Künstler, namentlich des *Benedetto da Rovezzano* in England verbürgt. Zu einer nachhaltigeren selbständigen Bedeutung schwang sich aber auch jetzt die englische Plastik nicht auf.

2. Die Malerei.

Wie in Italien war auch im Norden die Malerei die eigentliche Lieblingskunst dieser Epoche und gelangte hier, vorzüglich in den Niederlanden und in Deutschland, zu überwiegender Geltung. Aber obwohl in ihr dasselbe Streben der Zeit sich ausspricht, äussert es sich doch in ganz anderer Weise, führt zu wesentlich verschiedenen Resultaten. Der Beginn der modernen Malerei im Norden durch Hubert van Eyck ist so herrlich, so grossartig und frei, wie in Italien in gleichem Maasse weder bei Masaccio noch Mantegna. Nicht bloss durch die Verbesserung der alten Erfindung der Oelmalerei und ihre vollkommen meisterhafte Anwendung und Ausbildung, sondern auch durch die Erhabenheit des Styls, der die alte ideale Hoheit mit der jugendlichen Frische eines entwickelten Natursinns zu verschmelzen weiss, steht der Begründer der modernen Malerei des Nordens auf einer Höhe, die ihn jedem anderen grossen bahnbrechenden Genius ebenbürtig macht. Ja er geht einen Schritt weiter als die italienischen Künstler. Ohne der Heiligkeit des Gegenstandes irgend Abbruch zu thun, — er hält vielmehr mit Treue an den tiefsinnigen Gedankenkreisen der älteren Kunst fest, — führt er seine Gestalten mitten in das

lachende Leben hinein, erlöst sie vom strengen Banne des Goldgrundes, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur im prangenden Schimmer des Frühlings um sie aus. Dies Alles erfasst er mit einer Tiefe und Kraft wie die gleichzeitige italienische Kunst es nirgends mit ähnlichem Erfolge versucht hat, und hält doch dabei in dem unermesslichen Vielerlei, das sich seinem Blick erschliesst, durchaus am Wesentlichen fest, ohne sich ins Kleinliche zu verlieren.

Wenn nach solchen Anfängen die nordische Malerei in ihrer weiteren Entwicklung gleichwohl nicht die Höhe der italienischen erreichte, wenn sie den grossen Sinn eines Hubert van Eyck einbüsste und in manchen Beziehungen eher rückwärts als vorwärts schritt, so sind die Gründe dafür sehr verschiedenartig. Zunächst war es von durchgreifendem Einfluss, dass die Malerei im Norden seit lange schon die Wandflächen verloren hatte, auf denen sie ihre grösseren Gedankencyklen hätte ausbreiten, sich in der zusammenhängenden historischen Compositionsweise üben können. Die einseitige Entwicklung der Gothik ist es vor allen Dingen, welche der Malerei im Norden jede Möglichkeit einer monumentalen Entfaltung abgeschnitten, ihr die Lebensadern unterbunden hat. Dadurch sahen die Künstler sich auf die Miniatur- und Tafelmalerei beschränkt, büssten also mehr und mehr die Gelegenheit ein, ihre Gestalten lebensgross anzulegen und in ganzer Fülle der Existenz durchzubilden. Ja, die überwiegende Lust an den Holzschnitzdarstellungen in den Altären, die wir kennen gelernt haben, beschränkte auch auf diesem schmalen Terrain noch die Wirksamkeit der Malerei und verwies sie meist auf Ausschmückung der Flügel oder gar bloss der Aussenseiten. So kommt es denn, dass in der Regel an solchen Altarwerken die Schnitzereien höheren Kunstwerth haben als die Gemälde.

Nun konnte zwar auf den kleinen Tafeln die Kunst sich ins Zierliche, Feine entfalten, konnte sich den unerschöpflichen Reizen des Naturlebens mit hingebender Liebe widmen, den alten germanischen Natursinn an Bäumen und Pflanzen, Kräutern, Blumen und Grashalmen sich herzlichst erquicken lassen, auch selbst in der Darstellung des Menschen den Hauptaccent auf Innigkeit des Ausdrucks, auf das Seelenvolle, Gemüthliche legen. In allen diesen Beziehungen hat die nordische Malerei ihre unzweifelhaften Vorzüge. Aber sie schmälerte dieselben dadurch, dass ihr der Sinn für das Ganze, Grosse, Wesentliche verloren ging, dass sie sich bei Schilderung zufälligster Einzelheiten tief ins eigentlich Naturalistische verirrte, und häufig fast in Schnörkelei und allerlei Wunderlichkeit ausartete. Den Gestalten fehlt das volle Lebensgefühl, und während die Köpfe in feinster Vollendung den Ausdruck eines Gemüthslebens haben, das durchaus auf der schärfsten Ausprägung des individuellen Charakters beruht, vermögen die unvollkommen gezeichneten Körper mit ihren eckigen

Bewegungen nicht dem Aufschwung der Seele zu folgen. Dazu kommt noch eine Pracht, welche durch die prunkende Vorliebe für bauschige Stoffe, für Sammet und Seide, Brokat und Atlas, unbehülflich schwer erscheint und zu jenen eckigen, harten, knitterigen Falten Veranlassung gibt, welche durch die spiessbürgerliche Geschmacklosigkeit und den phantastischen Hang zum Krausen, Ueberladenen aufs Aeusserste gesteigert werden und weder Ruhe, noch Schönheit aufkommen lassen.

Ueberhaupt hatte das öffentliche Leben im Norden damals nicht jene freie, edle Gestalt, welche es in den mächtigen Städten Italiens durch eine feingebildete Aristokratie und das grossartig auftretende moderne Fürstenthum erhielt. In den nordischen Handelstädten hatte der Reichthum zu einem fast barbarischen Pomp geführt, der allein schon in der verzwickten, bunten, überladenen Modetracht einen entsprechenden unerfreulichen Ausdruck fand. Die vollendete Anmuth, die feine Sitte des äusseren Benehmens, dem Italiener von Alters her angeboren und durch alle Stände verbreitet, war damals so gut wie jetzt bei den Nordländern selten, und endlich war noch mehr als jetzt jenes südliche Volk den nordischen Nationen durch natürliche Schönheit überlegen. Alle diese Verhältnisse spiegeln sich aber am unmittelbarsten in den Werken der bildenden Kunst. Vollends fehlte nun auch im Norden jene grossartige Auffassung, welche in der Kunst den höchsten Schmuck des Lebens sah. Die Magistrate und die Fürsten vermochten sich nur selten zu jener Höhe des Standpunktes aufzuschwingen, welche in Italien eben die umfassenden monumentalen Aufgaben hervorrief, an denen die dortige Kunst gross wurde. Im Zusammenhange damit stand es, dass auch dem Künstler nicht die freie Stellung eingeräumt wurde, deren er sich in Italien erfreute. Davon gibt uns Albrecht Dürer das zuverlässigste Zeugniss, wenn er von Venedig an seinen Freund Pirkheimer schreibt: »O wie wird mich nach der Sonne frieren! hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!« Der zunftmässige, handwerkliche Betrieb mit all seiner Engherzigkeit hielt den Künstler gefangen und machte selbst den kühnsten Geistern den freieren Aufschwung fast unmöglich.

Aus diesen Gründen kam es, dass die nordische Malerei in aller Einseitigkeit den Standpunkt des 15. Jahrhunderts festhielt, vielfach in handwerksmässige Verknöcherung versank und in dieser Gestalt selbst den grossen Meistern, die gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts auch der nordischen Kunst geboren wurden, selbst einem Albrecht Dürer fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte, mit deren Bekämpfung sie ihre beste Kraft und Zeit verloren, ohne sich doch für immer aus den Schranken einer einseitigen Zeitrichtung losreissen zu können. Dazu kam dann aber noch jene grosse reformatorische Bewegung Luthers, welche alle ernsteren, tieferen Geister ergriff und dem ruhigen künstlerischen

Schaffen entfremdete. Um das höchste Gut der Gewissensfreiheit zu erringen, musste der Norden für lange Zeit auf die schönsten Gaben der Kunst verzichten.

Wie nun durch diese verschiedenen inneren und äusseren Bedingungen die Malerei des Nordens an ewig gültigem höchstem Werth hinter der italienischen zurückgehalten wurde, hatte sie doch auch ihre eigenthümlichen Vorzüge, die ihr bei aller formellen Befangenheit, bei aller Hinneigung zum Unwesentlichen und Kleinlichen eine selbständige Bedeutung verbürgen. Das ist zunächst die Innigkeit und Wärme der Empfindung, die selbst durch die mangelhafte Form hindurchbricht; die einfache Wahrhaftigkeit und Naivetät, verbunden mit einer grundehrlichen Treuherzigkeit und Gediegenheit, Eigenschaften, die insgesammt zwar den Mangel der Schönheit nicht ersetzen können, aber vermöge ihrer starken sittlichen Tüchtigkeit erfrischend berühren und für Manches entschädigen. Vor Allem aber die wahrhaft unerschöpfliche Fülle individuellen Lebens, die aus den Werken der nordischen Meister mit einer Kraft und Mannichfaltigkeit zu uns spricht, wie aus keiner anderen künstlerischen Epoche oder Schule. Damit verband sich auch die populäre Richtung, welche die nordische Kunst beibehielt, und die vor Allem die glänzende Ausbildung der vervielfältigenden Künste, des Kupferstiches und Holzschnittes, zur Folge hatte. Auf diese Weise redeten die Meister vernehmlich zu allem Volke, verbreiteten ihre Ideen weithin, dass Jedermann sie fassen und sich aneignen konnte und wurden durch diese lebendige Wechselwirkung denn auch in der derben volksthümlichen Ausdrucksweise bestärkt, welche ihnen einmal im Blute lag. So kann man sagen, dass die Kunst im Norden ein demokratisches Gepräge trug, während sie in Italien mehr aristokratisch erscheint, und man wird auch darin Analogieen zu dem Geistesleben auf andern Gebieten leicht erkennen. Endlich baut der deutsche Tiefsinn in dieser Zeit selbständiger als je das Gebiet des Phantastischen an und erreicht in manchen Erscheinungen, namentlich in den berühmten »Todtentänzen« und ähnlichen Erfindungen die Höhe eines grossartig ergreifenden Humors, der in dieser Weise von keinem anderen Volke, zumal nicht vom italienischen erreicht worden ist.

a. Die niederländischen Schulen.[1]

Das handelmächtige Flandern sollte die Geburtsstätte der modernen Malerkunst im Norden werden.[2] In den alten reichen Städten des Lan-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 81.

[2] Vergl. *Hotho*, die Malerschule Hubert's van Eyck. II. Bd. 1. Lief. Berlin 1858. — *Schnaase*. Niederländische Briefe. Stuttgart 1834. — *Cavalcaselle*, the early flemisch painters. — *Waagen* über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — *Michiels*, histoire de la peinture flamande. Bruxelles 1846. — *E. Förster*, Gesch. der deutschen Kunst, Bd. II. Leipzig 1858.

des blühten schon seit geraumer Zeit Handel und Gewerbe aller Art, fanden alle fremden, seefahrenden Nationen Stapelplätze für den Umtausch ihrer Waaren. Dazu kam ein Fürstenhof, der gerade um diese Zeit an Prachtentfaltung, Glanz und Ansehen einer der ersten war und der neu erwachten Kunst förderlich entgegenkam. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass jene alte, schon in früherer Zeit berühmte Miniatorenschule, welche an den Ufern der Maas ihren Sitz hatte, für die Entwicklung der flandrischen Malerei von grosser Bedeutung war, wie denn andererseits in den Skulpturen der Grabmäler von Tournay der Sinn für naturgemässe, lebenstreue Auffassung und Durchbildung der Form sich bereits kräftig geregt hatte. War aber das Auge der Künstler einmal für die umgebende Wirklichkeit mit Bewusstsein geöffnet, so musste ein so glänzendes, reiches, vielbewegtes Leben, wie es in den flandrischen Städten damals seinen Höhenpunkt erreichte, mächtig auf die Entwicklung solcher Richtung einwirken. Nicht umsonst sah der Maler die verschiedensten handeltreibenden Nationen, sah Deutsche und Italiener, Slaven und Preussen, Spanier und Portugiesen auf den Märkten von Brügge und Gent sich geschäftig tummeln. Die unendliche Mannichfaltigkeit in Physiognomie, Gebärde, Tracht und Sitten forderte die Beobachtung heraus und schärfte das Auge.

Aus diesen günstigen Verhältnissen ergab sich ein neuer grossartiger Aufschwung der Malerei durch einen Meister, der wie wenig Andere einen bestimmenden Einfluss auf seine ganze Zeit gewonnen und die gesammte Malerei des Jahrhunderts zu neuen staunenswerthen Entwicklungen mit fortgerissen hat. *Hubert van Eyck* wurde, wie es scheint, um 1366, vermuthlich in dem kleinen Flecken Maaseyck geboren. Er scheint aus einer alten Malerfamilie hervorgegangen zu sein, wie denn nicht bloss ein Bruder, sondern auch eine Schwester sich derselben Kunst widmeten. Indess ist wenig über die näheren Lebensumstände des grossen Meisters bekannt, und nur soviel steht fest, dass er in seiner letzten Lebenszeit in Gent mit Ausführung seines berühmten Hauptwerkes beschäftigt war, während er vermuthlich seine mittleren Lebensjahre in Brügge verbrachte. In unzweifelhafter Gewissheit glänzen dagegen seine Verdienste als Begründer einer ganz neuen Weise der Malerei. Dem Inhalte nach schliesst er sich aufs Innigste der gedankenvollen symbolischen Kunstweise des Mittelalters an; ja er vermag kraft seiner geistigen Bedeutung dieselbe noch zu erweitern und zu vertiefen. Aber zugleich greift er mit kühnem Muthe ins wirkliche Leben, verlegt seine heiligen Vorgänge mitten in die Umgebung einer frühlingsfrischen Natur, prägt in den Physiognomieen und Trachten der heiligen Gestalten, in der baulichen Umgebung und dem Geräth treu und scharf die Zustände seiner Zeit und seines Vaterlandes aus. Für diese neuen Bedürfnisse erfindet er neue Vortheile in der Bereitung und Anwendung der Farben, macht wunderbare Fortschritte in

der Verwendung des Oeles als Bindemittels, wodurch nun eine vorher nicht gekannte Leuchtkraft und Tiefe, eine unvergleichlich feine Verschmelzung des Colorits ermöglicht wurde. Ein trefflicher Firniss kam hinzu, den Farben eine Frische und einen Glanz zu geben, dass die Bilder durch den vollendeten Schein der Wirklichkeit alle Zeitgenossen aufs Höchste überraschten. So erwuchs wie immer die Entwicklung der Technik aus dem gesteigerten geistigen Bedürfniss.

Die Bedeutung des Meisters spricht sich schon in einem Bilde der städtischen Galerie zu Madrid aus, welches erst neuerdings ihm beigelegt worden ist, obwohl, nach sachkundigem Urtheil, nur die Composition, nicht die Art der Ausführung auf ihn hinweist.[1] Ein schöner, reich gegliederter gothischer Bau mit Bogenhallen und schlanken Thürmchen bildet, jenen mittelalterlichen Altarwerken zu vergleichen, Rahmen und Gliederung des Ganzen. Oben thront unter zierlich luftigem Baldachin Gottvater in erhabener Milde, von weitem herrlichem Gewand umflossen. An des Thrones Stufen liegt das Lamm, zur Rechten sitzt Maria, demuthvoll im Gebetbuch lesend, zur Linken der jugendlich anmuthige Evangelist Johannes, im Begriff, seine Offenbarung niederzuschreiben. Weiter unterhalb sieht man auf einem Terrassenplan holdselige Engel musiciren, während andere aus den offenen Hallen der Seitenarchitektur hervorschauend ihre Stimmen fröhlich mit dem Schall der Instrumente mischen. Aus dem mittleren schlanken Baldachin aber ergiesst sich das Wasser des Lebens schimmernd in einen Brunnen, zu welchem von der einen Seite die Schaar der Gläubigen, den Papst an der Spitze, anbetend herantritt, während gegenüber die Synagoge, repräsentirt durch den Hohenpriester und sein Gefolge, mit zersplittertem Banner sich voll Entsetzen und Verzweiflung abwendet. Der grossartige architektonische Aufbau des Ganzen, innerhalb dessen sich doch die lebendigste Bewegung kund gibt, scheint allerdings für die Composition wenigstens die Annahme eines Meisters wie Hubert zu rechtfertigen.

Weiterhin schreibt man ihm auch ein kleineres Bild, den h. Hieronymus im Museum zu Neapel, zu. Sein Hauptwerk ist aber die berühmte Anbetung des Lammes, welche er im Auftrage des Patriciers Judocus Vyts und dessen Frau Lisbetta für deren Grabkapelle in S. Bavo zu Gent malte. Die Haupttafeln dieses grossen Altarbildes finden sich noch an der ursprünglichen Stelle, während sechs der schönsten Seitenflügel in das Museum zu Berlin gekommen sind. Auch hier ist der Inhalt ein tiefsinnig symbolischer, der über eine Anzahl von grossen Tafeln sich ausbreitet. Das Werk zerfällt in ein oberes und unteres Hauptblatt, jedes mit den erforderlichen Flügeln versehen, die nach mittelalterlicher Sitte

[1] *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — Dagegen hat *O. Mündler* begründete Bedenken gegen Huberts Urheberschaft ausgesprochen.

an Aussen- und Innenseiten bemalt sind. Oben erblickt man bei geöffneten Flügeln den thronenden Gottvater mit der dreifachen päpstlichen Krone, Scepter und Weltkugel, in wunderherrlichem Faltenwurf des prachtvollen rothen Mantels, eine der feierlichsten Gestalten der gesammten christlichen Kunst. Zu seinen Seiten in demuthvoller Huld die sitzende Madonna und der Täufer Johannes, dann neben diesen auf den Flügeln singende und musicirende Engel und auf den äussersten Feldern die Gestalten Adam's und Eva's, die Vertreter der um Hülfe und Erlösung flehenden Menschheit. (Diese neuerdings in das Museum zu Brüssel aufgenommen.) Die untere Reihe zeigt in der Mitte auf weitem blumengeschmückten Wiesengrunde den Brunnen des Lebens mit dem Lamme, welchem von beiden Seiten in einzelnen Gruppen Heilige und Engel, Erzväter und Propheten, Apostel und Märtyrer anbetend nahen. Ihre Reihen werden auf den Seitenflügeln noch fortgesetzt durch die Schaaren der Einsiedler und Pilger (Fig. 337), der Streiter Christi und der gerechten Richter, welche ebenfalls der Quelle des Heils entgegenziehen. Auf den Aussenseiten sieht man die Verkündigung (Fig. 338), sodann die meisterhaft durchgeführten knieenden Gestalten des Donators und seiner Gemahlin, sowie die als Statuen gemalten Schutzpatrone der Kirche zu Gent.



Fig. 337. Die Einsiedler aus dem Genter Bilde Hubert's van Eyck.

Das grossartige Werk wurde um 1420 begonnen und steht ebenso an der Spitze der modernen Entwicklung der Malerei wie der ungefähr in demselben Jahr begonnene Kuppelbau des Doms zu Florenz die Umgestaltung der Architektur einleitet. Als Erfinder wird Hubert durch die gleich-



Fig. 338. Die Verkündigung von Hubert van Eyck.

zeitige Inschrift beglaubigt. Keinem Anderen wäre auch eine solche Gedankentiefe bei gleicher Fülle der Anschauung und derselben grossartigen Kraft der Charakteristik zuzutrauen. Als Vollender aber nach dem Tode des Meisters (1426) wird der jüngere Bruder Johann genannt, der damit 1432 zu Ende kam. Ueber den quantitativen Antheil Johanns ist viel gestritten worden, und man hat sich schliesslich geeint, ihm etwa die Hälfte der Tafeln zuzuschreiben.[1] Gewiss wird man in den Hauptgestalten nur die Hand Huberts vermuthen dürfen, denn sie haben eine Feierlichkeit des Ausdrucks, einen majestätischen und doch weichen Fluss der Gewandung, eine bei aller Zartheit so freie, breite Behandlung und dabei

[1] Wogegen neuerdings *Hotho* den Antheil Johann's auf ein, wie es mir scheint, unverhältnissmässiges Minimum beschränken will.

eine Wärme der ins Bräunliche spielenden Carnation, wie Johann in seinen übrigen, durch Namensunterschrift beglaubigten Werken sie nicht zeigt.

Der Hauptschüler Hubert's ist eben dieser Bruder *Johann*, der etwa dreissig Jahre jünger, gegen 1390 geboren wurde und bis 1441 lebte. Auf ihn scheint sich der ganze Ruhm seines Bruders vererbt zu haben, so dass Hubert darüber eine Zeit lang fast in Vergessenheit kam. Johann wird schon 1425 als Hofmaler Herzog Johanns von Baiern angestellt, erwirbt dann die Gunst Philipps des Guten von Burgund und wird von diesem sogar 1428 nach Portugal geschickt, um die Infantin Isabella, die Verlobte des Herzogs, zu malen. Johann bildet im Einzelnen den Styl seines Bruders feiner aus, geht in der zierlichsten Durchführung einen Schritt weiter, wie er denn überhaupt den grösseren Dimensionen der Gestalten entsagt und lieber in miniaturartiger Behandlung sich bewegt. Bei grosser Innigkeit und Zartheit, die ihn besonders zu Darstellungen der thronenden Maria befähigen, fehlt ihm der grossartige Ernst, die gedankenvolle Tiefe seines Bruders, und während er der Nachbildung der natürlichen Wirklichkeit bis in die subtilsten Details sich hingibt, weist er der folgenden Schule den Weg, auf welchem zwar eine wunderwürdige Feinheit im Einzelnen erreicht wurde, Freiheit der Körperentfaltung, und Grösse des Sinnes aber auf lange Zeit verloren gingen.

Von seinen beglaubigten Arbeiten ist die Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, vom Jahr 1421, in der Galerie des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth die früheste. Die Scene spielt im Innern einer trefflich dargestellten Kirche von rundbogiger Architektur, eine Anordnung, welche Johann in seinen späteren Andachtsbildern festhält und die auch auf andere Meister der Schule sich vererbt. Ob nun die Madonna wie in einem Bilde des Städelschen Museums zu Frankfurt in traulicher Häuslichkeit dargestellt ist; ob wie in einem Bildchen bei Hrn. O. Mündler zu Paris in einem Rosengarten mit Orangen, Cypressen und Palmbäumen; oder in anmuthiger Landschaft, wie in einem irrig Hugo van der Goes genannten Bildchen des Belvedere zu Wien; ob, wie überwiegend geschieht, in einer reichentwickelten Kirche thronend, wie in dem 1436 vollendeten Bilde der Akademie zu Brügge (alte treffliche Kopie in der Akademie zu Antwerpen), und in dem köstlichen Juwel, welches die Galerie zu Dresden bewahrt; oder in einer offenen Halle, wie in dem prächtigen Bilde des Louvre zu Paris: immer ist es ein zart idyllischer Zug, eine durchaus lyrische Empfindung, welche aus diesen Bildern spricht. Sodann hat der Meister in mehreren Portraits eine überaus grosse Feinheit und Schärfe der Charakteristik bewährt; so im Doppelbildniss eines Ehepaars vom Jahr 1434 (allem Anscheine nach des Malers und seiner Frau) in der Nationalgalerie zu London; in dem Portrait des Judocus Vyts und dem des Dekans Jan van Löwen vom Jahr

1436, in der Galerie des Belvedere zu Wien, endlich in dem Brustbild seiner eigenen Frau, vom Jahr 1439, in der Akademie zu Brügge. Dagegen zeigt der Christuskopf vom Jahr 1438 im Museum zu Berlin, sowie der ähnliche vom Jahr 1440 in der Akademie zu Brügge, eine gewisse Ausdruckslosigkeit, die uns die Schranken der Begabung Johanns anzudeuten scheint.

Das Eycksche Gepräge tragen endlich noch die trefflichen Miniaturen des 1424 für den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Gebetbuchs, in der Bibliothek zu Paris. Da man darin drei Hände unterscheidet, so ist man geneigt, die ebenfalls als Malerin beglaubigte Schwester der beiden Meister, *Margaretha v. Eyck* dafür mit in Anspruch zu nehmen. Zweifelhaft dagegen ist die Thätigkeit eines dritten Bruders *Lambert*, welcher ebenfalls, aber in dunkler, unsicherer Weise namhaft gemacht wird.

Die von den Eycks begründete Darstellungsweise übte einen unwiderstehlichen Einfluss auf alle Zeitgenossen, und in Flandern zunächst schloss sich eine grosse Anzahl von Künstlern ihr an, von denen aber zu wenig Sicheres bekannt ist, als dass die Menge namenloser Bilder, welche in allen Museen verbreitet sind, mit Bestimmtheit auf einzelne Meister zurückzuführen wäre. Aus der Fluth von schwankenden Angaben und Vermuthungen heben wir daher nur einige wenige sichere oder doch annähernd festgestellte Punkte hervor.[1] So besitzt die Städelsche Sammlung zu Frankfurt eine Madonna mit der merkwürdig frühen Jahrzahl 1517, von *Peter Christophsen* (*Pieter Christus*), und das Museum zu Berlin zwei Tafeln desselben Malers vom Jahr 1452, welche in prächtiger Farbenglut die Verkündigung, Anbetung und das jüngste Gericht darstellen. Gleich diesem Künstler scheint auch *Gerhard van der Meere*, von welchem sich ein Altarbild der Kreuzigung in St. Bavo zu Gent findet, ein Schüler Huberts gewesen zu sein. Ferner gehören in diese Reihe *Justus van Gent*, als dessen Hauptwerk ein Abendmahl in S. Agata zu Urbino gilt, und der ebenfalls hochgeschätzte *Hugo van der Goes* (Geburt Christi in S. Maria Nuova zu Florenz, Doppelportrait in den Uffizien, h. Johannes bez. 1472, in der Pinakothek zu München).

Selbständiger als diese zeigt sich *Rogier van der Weyden d. ä.*, auch R. *van Brügge* genannt (c. 1400—1464), der berühmteste und bedeutendste unter den Eyckschen Schülern. Seit 1436 wird er als Maler der Stadt Brüssel genannt, und in späterer Zeit verweilte er lange in Italien. Er geht in der realistischen Treue und Genauigkeit der Darstellung, in der Ausführlichkeit der Schilderung noch über Johann hinaus,

[1] Neuerdings bringt *James Weale* in seinem Katalog der Samml. der Akademie zu Brügge, wie in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „le Beffroi" (Bruges 1868) wichtige historische Nachweise über die Meister dieser Schule.

steigert die Schärfe der Formbezeichnung bis zur Trockenheit und Härte, erweitert aber bedeutend den Bereich seiner Kunst, indem er die mannichfachsten Scenen der heiligen Geschichte vorführt und dabei im tiefen, ergreifenden Ausdruck der Empfindungen ganz neue Saiten anschlägt. Seine Gestalten sind zumeist etwas hart, eckig und mager, die Köpfe aber von grosser, physiognomischer Kraft und Tiefe, die Farbe etwas milder, lichter als bei den übrigen Meistern.



Fig. 339. Rogier v. d. Weyde. Sibylle u. Augustus.

Eins seiner berühmtesten Bilder war der irriger Weise sogenannte Reisealtar Karl's V., neuerdings (in einer sorgfältigen alten Copie?) in das Museum zu Berlin gelangt. In der Mitte der Leichnam Christi im Schoosse der schmerzerfüllten Mutter, auf den Flügeln die Geburt Christi und seine Auferstehung, alle drei Scenen von reichgeschmücktem architektonischem Rahmen umfasst. Ein ähnliches Werk in derselben Galerie, aber durchaus das Gepräge der Originalität tragend, zeigt Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers. Auch hier sind die drei Hauptmomente: seine Geburt, die Taufe Christi und seine Enthauptung mit reichen architektonischen Einfassungen versehen, in welchen andere darauf bezügliche Scenen als plastische Gruppen gemalt erscheinen. Während in diesen Werken die eigentlichen Hauptbilder die ganze Schärfe der entwickelten realistischen Behandlung zeigen, behalten die plastischen Darstellungen den idealen, milderen Styl der früheren Zeit fast unverändert bei. Ebenfalls aus der ersten Epoche des Meisters scheint das Flügelbild des jüngsten Gerichts im Hospital zu Beaune in Burgund zu datiren, während ein anderer grösserer Flügelaltar im Museum zu Berlin als eins der vollendetsten Werke seiner späteren Zeit angehört. Man sieht hier

in liebenswürdig gemüthlicher Weise die Geburt Christi geschildert; auf den Flügeln aber wird dargestellt, wie das neue Licht der Welt auch den Heiden aufgeht. Denn einerseits bringen die heiligen drei Könige ihre Huldigungen dar, andererseits aber (Fig. 339) schwingt der Kaiser Augustus, den nach einer alten Sage die Cumäische Sibylle auf das wunderbare Ereigniss aufmerksam macht, verehrend das Rauchfass. Diesem vorzüglichen Werke steht ein verwandtes mit der Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München sehr nahe.

An Rogier schliesst sich, wahrscheinlich als sein Schüler, der weitgepriesene *Hans Memling*, früher irrthümlich *Hemling* genannt, (bis 1495) einer der begabtesten und liebenswürdigsten Meister seiner Zeit. Von seinen Lebensumständen ist wenig bekannt, seine deutsche Herkunft scheint durch den Namen Hans verbürgt; dass er nach der Schlacht von Nancy 1477 als verwundeter Krieger nach Brügge gekommen und im Johannis-Hospital verpflegt worden sei, ist ein aus der Luft gegriffenes Mährchen. Weite Reisen durch Deutschland, Italien, Frankreich und Spanien machten ihn überall bekannt und vielbegehrt. Er geht noch mehr auf eine miniaturhaft zierliche Behandlung aus und erreicht innerhalb derselben einen noch höheren Grad von Lebenswahrheit und realistischer Vollendung. Zugleich aber weht durch seine Bilder ein Hauch liebenswürdiger Empfindung, der in einer Fülle poetischer Ideen sich kundgibt. Von ihm werden besonders Stoffe wie das Leben der Maria nach allen Seiten hin bereichert und zu einer bezaubernden Innigkeit und Anmuth entfaltet. Namentlich aber dehnt sich der landschaftliche Plan der Bilder aus und umfasst zu gleicher Zeit neben einander eine Anzahl von Scenen, die meist in zeitlicher Aufeinanderfolge gedacht sind. Es ist als ob man jene alten, in viele Abtheilungen zerfallenden Holzschnitzaltäre dem realistisch fortgeschrittenen Bedürfniss der Zeit entsprechend umgebildet sähe.

Von den Werken, welche man gegenwärtig diesem anziehenden Meister zuschreibt, sind die meisten, ohne Namen und sonstige Bezeichnung, bloss ihrer Stylverwandtschaft wegen ihm beigelegt. Von diesen erscheint als das früheste das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, 1467 gemalt und 1473 sammt einer reich befrachteten Galeere durch einen Danziger Schiffkapitän den Holländern abgenommen. Es ist ebenfalls als Flügelbild behandelt und enthält eine der ausführlichsten und gedankenvollsten Darstellungen, welche die Kunst des Nordens vom jüngsten Gericht, dem Paradies und der Hölle gegeben hat. — Sodann bewahrt aus seiner mittleren Lebenszeit das Johannes-Hospital zu Brügge seine wichtigsten Arbeiten, darunter auch das einzige mit seinem Namen bezeichnete Werk. Dies ist der Johannesaltar vom Jahr 1479, im Mittelbilde die thronende Maria mit dem Kinde, welches nach einer alten Sage der h.

Katharina den Verlobungsring ansteckt; auf den Flügeln die Martyrien der beiden heiligen Johannes. Sodann, wohl aus etwas späterer Zeit, der berühmte Ursulakasten, eine der anmuthigsten Heiligenlegenden, in zierlicher, fliessend leichter Miniaturmalerei ausgeführt und voll feiner,



Fig. 340. Vom Ursulakasten Hans Memlings.

zarter Empfindung. In sechs Feldern ist die Ankunft der h. Ursula mit ihren Jungfrauen in Köln (Fig. 340), ihre Ankunft in Basel, und sodann in Rom; ferner ihre Heimreise, ihre Rückkehr nach Köln und ihr Martertod geschildert.

Weiterhin gehören dem Meister zwei Tafeln mit den sieben Freuden und den sieben Leiden der Maria, erstere zu München in der Pinakothek,

letztere in der Galerie zu Turin aufbewahrt. Beide führen auf reichem landschaftlichen Plan mit klarer Uebersichtlichkeit eine grosse Anzahl figurenreicher Scenen vor, in denen die Innigkeit des Empfindens, die zarte gemüthliche Tiefe des Ausdrucks lebendig anspricht. Endlich noch vom Jahr 1491 eins der bedeutendsten Hauptwerke, welches ebenfalls dem Meister zugeschrieben wird, das grosse Flügelwerk im Dom zu Lübeck, eine reichhaltige Darstellung der Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung, dazu auf den Flügeln die Verkündigung und einzelne Heilige. Memling bezeichnet in allen diesen Bildern den Höhenpunkt dessen, was die flandrische Schule auf ihrem Wege zu erreichen vermochte, aber auch zugleich die Schranke, an welcher sie schliesslich scheitern musste. Da die reiche Phantasie gerade der begabtesten Künstler sich stets auf mässige Tafeln beschränkt sah, konnte diese Schule sich niemals mehr zu jenem vollen Verständniss der menschlichen Gestalt in ihrer freien Lebenskraft aufschwingen, welches in den Hauptwerken Huberts van Eyck in so grossen Zügen gegeben ist. Man sah sich mehr und mehr auf miniaturhafte Ausführung hingedrängt und bei aller Wärme und Feinheit der Empfindung, bei der Schärfe der Beobachtung, bei der entzückenden Tiefe der Charakteristik blieb diese Kunst formell befangen und vermochte aus eigener Kraft nicht zu jener hohen Freiheit und Vollendung durchzudringen, welche die italienische Malerei zu klassischer Meisterschaft führte.

Gegen Ende des Jahrhunderts begannen jedoch die flandrischen Künstler diesen Mangel zu empfinden, grösstentheils wohl durch die Bekanntschaft mit den Werken Italiens darauf hingewiesen. Sie suchten nun den menschlichen Körper gründlicher zu studiren, die Formen grösser, bedeutender zu fassen, und in ganzer Lebensfülle hinzustellen. So ein erst kürzlich [1] bekannt gewordener begabter Meister *Gerhard David* aus Oudewater, der sich um 1487 in Brügge niederliess und dort 1523 starb. Von ihm besitzt die Akademie zu Brügge zwei mit der Jahrzahl 1498 bezeichnete Bilder, welche für den Saal der Schöffen gemalt wurden.. Sie stellen in Figuren von zwei Drittel Lebensgrösse das Urtheil des Cambyses und die Ausführung desselben dar. In warmer Färbung kraftvoll gemalt, mit ausdrucksvollen Köpfen und sorgfältiger Zierlichkeit des Details, leiden sie nur an einer etwas zu wirren Anordnung, und das letztere an der zu grellen Scheusslichkeit des Gegenstandes. Dahin strebte auch mit bedeutender Energie der jüngere *Rogier van der Weyden*, vielleicht der Sohn jenes älteren, dessen wichtigstes Werk, eine Kreuzabnahme vom Jahr 1488 im Museum zu Berlin, von grossartigem, selbst übertrieben leidenschaftlichem Ausdruck und kühner Formbehandlung zeugt. Dahin ferner, edler und idealistischer der tüchtige *Quintin Messys* (*Matsys*), den die Ueberlieferung aus der Schmiedewerkstatt zur Malerei übergehen lässt,

[1] Vergl. *Weale's* Beffroi 1868, p. 223 ff.

und der bis 1531 lebte. Auch er schuf als Hauptbild eine Kreuzabnahme, ein Werk voll gewaltiger Kraft und dramatischen Lebens, gegenwärtig in der Akademie zu Antwerpen. Mild und anmuthig ist von ihm eine Madonna, welche ihr Kind küsst, im Museum zu Berlin, und endlich kennt man von seiner Hand auch Genredarstellungen von energischer Schärfe der Charakteristik, wie jene beiden Geizhälse, deren Original in Windsorcastle sich befinden soll (Fig. 341).



Fig. 341. Die beiden Geizhälse von Q. Messys.

Auch *Johann Mabuse* (— 1532) verfolgte anfangs eine ähnliche Richtung, bis er später nach Italien ging und dem Manierismus der römischen Schule verfiel. Ebenso erging es *Bernardin van Orley*, der nachmals ein Schüler Rafaels wurde; ebenso dem Schüler des Mabuse, *Jan van Schoreel* (1495 bis 1562), dem *Michael Coxcie* und manchen anderen Meistern. Sie alle versuchten zuerst auf dem Boden ihrer heimischen Ueberlieferung sich selbständig weiter zu entwickeln. Aber die flandrische Schule hatte in ihrem weiteren Verlaufe sich so einseitig realistisch ausgebildet, dass sie die bei Hubert van Eyck noch vorhandene Grundlage eines grossen Styles völlig verloren hatte. So war es denn natürlich, dass sie da anknüpfte, wo sie einen fertig ausgebildeten Idealstyl fand, bei den Meistern der römischen Schule. Was aber dort als Frucht einer jahrhundertlangen nationalen Kunstblüthe langsam gereift war, liess sich nicht auf einen fremden Boden verpflanzen, ohne durchaus den Charakter einer entlehnten Treibhauscultur zu verrathen.

Für die nachfolgende Entwicklung waren diese an sich meist unerfreulichen Künstler, die unter dem Fluche stehen, welcher auf allen solchen Uebergangsepochen lastet, dennoch von Bedeutung und bahnten jene Wege, auf denen nach ihnen die niederländische Kunst wieder eine grosse selbständige Geltung erreichen sollte. Als Hauptvertreter dieses Uebergangs

nennen wir *Lambert Lombard* (eigentlich *L. Suterman*), der bis 1560 thätig war; *Franz Floris*, eigentlich *de Vriendt*, eine der gepriesensten Zeitgrössen, dessen Ruhm jedoch sein Jahrhundert nicht überlebt hat (1520—1570); ferner *Otto Venius* oder *Octavius van Veen*, der bis 1634 lebte und als Lehrmeister des Rubens die alte absterbende Zeit mit der neuen aufblühenden verknüpft. Andere wie *Antonis Moro* und *Franz Pourbus* bewahren auch jetzt noch in Bildnissdarstellungen eine einfache Tüchtigkeit und Frische der Auffassung. —

In **Holland** werden schon bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entschiedene Einflüsse der Eyckschen Schule, wie dieselbe durch Johann van Eyck sich ausgeprägt hatte, bemerklich. Von *Albert van Ouwater*, der zu Harlem lebte, und als Begründer der dortigen Schule anzusehen ist, kennt man kein beglaubigtes Bild. Dagegen zeigt sich sein früh verstorbener Schüler *Gerhard van Harlem*, auch *Geerigen van St. Jans* genannt, in zwei Altarflügeln, welche die Beweinung Christi und die Geschichte der Gebeine des h. Johannes darstellen, jetzt im Belvedere zu Wien, als ein energischer Nachfolger der Eyckschen Richtung, deren Realismus er jedoch in den oft unschönen Köpfen und eckigen Bewegungen, sowie in manchem phantastisch fratzenhaften Zuge übertreibt. Besondre Sorgfalt widmet er den landschaftlichen Gründen. Zu den unmittelbaren Nachfolgern Huberts gehört sodann ein anderer harlemer Künstler, *Dirck Stuerbout* (c. 1391—1478), der später nach Löwen übersiedelte. Die tiefe Glut und leuchtende Klarheit seiner Färbung steht selbst in dieser Schule fast unerreicht dar, und die Feinheit der Charakteristik und Zartheit der Ausführung werden nur durch das Steife in der Haltung der meist etwas überlangen Gestalten in Schatten gestellt. Seine beglaubigten Hauptwerke sind die um 1463 ausgeführte Altartafel mit der Marter des h. Erasmus, in S. Peter zu Löwen, von unvergleichlicher Feinheit der Durchführung, zwar ungelenk in den Bewegungen, aber trefflich im Ausdruck der Köpfe und von sammtartigem Schmelz der Färbung; dann vom J. 1467 in derselben Kirche eine Altartafel mit der Darstellung des Abendmahls, die bei grösserem Maass der Figuren minder kraftvoll in der Färbung, aber ebenso sorgsam in der Ausführung erscheint. Von den Flügelbildern dieses Altares befinden sich zwei, die Mannalese und Abraham bei Melchisedech darstellend, in der Pinakothek zu München, die andren beiden, welche das Passahmahl und des Elias Speisung durch den Engel enthalten, im Museum zu Berlin. Minder vorzüglich sind die beiden, 1472 vollendeten Gemälde aus der Legende Kaiser Ottos III., welche zuletzt der Sammlung des Königs der Niederlande angehörten.

Sodann ist hier *Cornelius Engelbrechtsen* von Leyden zu nennen (1468—1533), der indess mehr durch seinen Schüler *Lucas van Leyden*[1]

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 84 A.

(1494—1533) als durch eigene Bedeutung hervortritt. Lucas, eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte, machte sich schon im neunten Jahr als Kupferstecher und bald auch als Holzschneider und Maler bemerklich. Von vielseitiger Begabung und rastloser Thätigkeit, in der



Fig. 342. Christus und der Versucher. Nach Lucas v. Leyden.

Technik des Malens erstaunlich gewandt und sicher, ermangelt er doch zu sehr einer tieferen, edleren Auffassung und verfällt meistens in das niedere, genrehafte Wesen, das seinen Landsleuten überhaupt vielfach eignet, oder in eine bizarre, wunderliche Phantastik (Fig. 342). Von seinen Gemälden nennen wir ein umfangreiches jüngstes Gericht im Stadthause zu Leyden, eine Madonna vom Jahr 1522 in der Pinakothek zu München, die zu den besten Werken seiner Hand gehört, und ein Portrait des Kaisers Maximilian in der Galerie des Belvedere zu Wien.

Während sodann in einigen holländischen Künstlern der phantastische Zug der Zeit zu den ungeheuerlichen Teufeleien und Höllengeschichten

eines *Hieronymus Bosch* führt (ein Hauptwerk dieser Art im Museum zu Berlin), bringt bei anderen Malern der Hang nach der einfachen Schilderung der Wirklichkeit neue Richtungen hervor, die in der Folge eine grosse Zukunft haben sollten. *Joachim Patenier* (1490—1550) war es, der zum ersten Mal die überall bei den Niederländern schon mit Vorliebe behandelten Hintergründe zur Hauptsache machte, die heiligen Geschichten zu unbedeutender Staffage herabsetzte und so der Schöpfer der modernen nordischen Landschaftsmalerei wurde. In seinen Bildern überwiegt aber noch die Vorliebe für das Mannichfache, Reiche, Bunte, welches er einstweilen nur durch eine ziemlich monotone, blaugrüne Färbung zu beherrschen weiss. Seine Neuerung wurde sodann noch entschiedener durch seinen Zeitgenossen *Herri de Bles* verfolgt und für weitre Entwicklungen vorbereitet. So mündet also die niederländische Malerei, wo sie auf eignen Wegen sich selbst überlassen bleibt, unausweichlich in einen bald derben bald phantastischen Naturalismus aus.

b. Die deutschen Schulen.[1]

Der grosse Erfolg der von den Eycks angebahnten Darstellungsweise bewährte sich unmittelbar am ersten in den benachbarten Gegenden des Niederrheins. Der typische Idealismus der alten Kölner Schule, der noch in Meister Stephan eine so schöne Blüthe entfaltet hatte, verblasste und sank spurlos zusammen vor dem glänzenden, bestechenden flandrischen Realismus. Zunächst tritt das in diesen Gegenden bei einem Meister hervor, der früher irrthümlich »Israel von Mekenem« genannt wurde, den man aber jetzt nach seinem Hauptwerke als den »Meister der lyversbergischen Passion« bezeichnet. Dies Bild schildert in acht Tafeln die Leidensgeschichte Christi, ganz in der Weise des älteren Rogier, mit ähnlicher Schärfe der Modellirung und Charakteristik, bei grosser Kraft und Gluth der Farbe. Doch sind die Motive nicht bedeutend und neigen gelegentlich stark zur Caricatur und Uebertreibung. Wie lange diese Richtung in Köln die auschliesslich herrschende blieb, beweist unter vielen anderen Künstlern *Bartholomäus de Bruyn*, der 1536 den Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten malte. — Ein andrer Meister der früheren Zeit der zu Calcar lebte, erscheint in seinem Hauptwerk, dem Hochaltar in der dortigen Kirche, mit einer Darstellung des Lebens Christi in einer Reihe von Bildern als einer der tüchtigsten selbständigen Nacheiferer der flandrischen Kunst.[2] Dagegen konnte sich in Westfalen zu gleicher Zeit noch die ideale Hoheit der älteren Schule erhalten und in dem »Meister von Liesborn« eine seltene Verschmelzung jenes feierlichen Styles und

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 82. 83. 83 A. 84. — *E. Förster*, Gesch. der deutschen Kunst. Bd. II.
[2] *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden. Bd. I.

seiner harmonischen Schönheit mit der realeren Charakteristik, der lebensvolleren Ausbildung der neueren Richtung hervorbringen. So zeigt es der aus dem Kloster Liesborn stammende Hochaltar vom Jahr 1465, der das Leben und Leiden Christi enthält, und dessen Reste neuerdings an die Nationalgalerie zu London verkauft worden sind.

Ungleich bedeutender, selbständiger und freier nehmen die Schulen im oberen und mittleren Deutschland die flandrischen Einflüsse auf. Sie geben die schöne, milde Empfindung, den idealen Sinn der früheren Zeit nicht so vollständig preis, wenden auch nicht dieselbe Schärfe der Durchführung an, sondern gelangen auf einem mittleren Wege zu einer durchweg eigenthümlichen Richtung, in welcher bisweilen eine glückliche Verschmelzung beider Grundelemente erreicht wird. Zum Theil mochte dazu beitragen, dass in Schwaben mehr als anderswo im Norden ausgedehnte Wandmalereien zur Ausführung kamen, von denen sich manche wichtige Spuren in den zahlreichen spätgothischen Kirchen des Landes vorfinden.



Fig. 343. Christus am Kreuz. Von Martin Schongauer.

Zur schwäbischen Schule gehört zunächst ein anziehender Meister *Lucas Moser*, von dem sich aus dem Jahr 1431 ein Altarwerk in der Kirche zu Tiefenbronn erhalten hat. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt *Friedrich Herlen* in diesen Gegenden als eifriger Nachfolger der Eyckschen Richtung auf, ohne indess grössere Bedeutung und durchgreifenden Einfluss zu gewinnen. Dagegen zählt *Martin Schongauer* (auch *M. Schön* genannt) zu den ausgezeichnetsten Künstlern seiner Zeit. [1] Er ward wie es scheint zu Colmar um 1420 geboren, ging zu seiner Ausbildung zum älteren Rogier nach Brügge und liess sich dann in seiner Vaterstadt nieder, wo er 1499 starb. Für seine künstlerische Würdigung gewähren ausser den wenigen beglaubigten Hauptbildern zu Colmar, der nicht

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 82, Fig. 1—3.

gerade schönen, aber in grossen bedeutenden Formen aufgefassten Madonna im Rosenhag in der dortigen Martinskirche und zwei Altarflügeln im Museum daselbst, deren Gestalten einen idealeren, volleren Typus zeigen, die zahlreichen von ihm gefertigten Kupferstiche eine lebendige Anschauung. In diesen Werken erscheint Martin theils noch in ziemlich nahem Anschluss an die flandrische Kunst, theils schon zu einem eigenen Styl fortgeschritten, dessen äussere Merkmale eine gewisse Unruhe der knitterig behandelten Gewandung, eine scharfe, eckige, magere Zeichnung und eine starke Beimischung oberdeutscher Trachten sind. Seine inneren Vorzüge dagegen bestehen in einer meist edlen, oft selbst grossartigen Composition, einer tiefen Innigkeit des Ausdrucks, und einer feinen, sinnigen Schönheit der idealen Köpfe. Wir geben als Beleg einen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, nach einem seiner Kupferstiche. Ausser solchen religiösen Gegenständen behandelte er in seinen Stichen auch oft und mit frischem, selbst derbem Humor Scenen des niederen Lebens und steht dadurch als einer der frühesten Meister des Genre da.

Einer der bedeutendsten Künstler der schwäbischen Schule ist sodann *Bartholomäus Zeitblom* von Ulm, der gegen 1450 geboren sein mag und bis 1517 erwähnt wird. In ihm lebt mehr als in irgend einem seiner Zeitgenossen jener hohe, ideale Sinn der älteren Kunst. Seine Gestalten haben eine freiere Bewegung, eine grossartigere Körperlichkeit, eine einfachere Gewandung, als die der meisten gleichzeitigen Künstler. Die Modellirung ist weich, die Farbe licht und mild, beinahe an Freskobilder erinnernd, die Köpfe sind von sanftem Ausdruck bei etwas stumpfer Form, wie denn überhaupt dieser Meister nicht in scharfe Detaillirung sich verliert. Seine wichtigsten Bilder finden sich in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart. So besonders die Flügel eines Altars vom Jahr 1496, mit der Verkündigung, den beiden heiligen Johannes und zwei Engeln mit dem Schweisstuch der Veronica, letztere Tafel im Museum zu Berlin (Fig. 344), ein Werk von einfacher Grösse und rührender Innigkeit des Ausdrucks. In bedeutsamer Weise zeigt auch der prächtige Hochaltar zu Blaubeuren in den Darstellungen der inneren Seite die Einwirkung und zum Theil selbst die Hand des Meisters.

Endlich gehört der Ulmer Schule noch der liebenswürdige, empfindungsvolle *Martin Schaffner*, dessen Thätigkeit von 1508 bis 1535 beglaubigt ist. Noch mehr als Zeitblom geht er von einer idealen Anschauung aus und weiss in seinen späteren Jahren selbst die Einflüsse italienischer Kunst glücklich zu einer grösseren Läuterung seines Styles aufzunehmen. Zu seinen trefflichsten Werken gehören die vier Tafeln vom Jahr 1524, mit der Verkündigung, der Darstellung im Tempel, der Ausgiessung des h. Geistes und dem Tode der Maria, welche die Pinakothek zu München bewahrt. Edle Anordnung, Feinheit der Empfindung und grosser Schön-

heitssinn tragen hier über die der ganzen deutschen Kunst dieser Zeit eigene Befangenheit der Auffassung einen fast völligen Sieg davon.



Fig. 344. Die Engel mit dem Schweisstuch der Veronica. Von Zeitblom.

Neben Ulm war das alte reiche Augsburg der zweite Mittelpunkt der schwäbischen Kunst. Hier tritt zunächst die Malerfamilie Holbein in mehreren Generationen uns entgegen. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt sie mit einem *Hans Holbein*, dem Grossvater des berühmten späteren Meisters. Die Galerie in Augsburg besitzt Bilder von ihm, in denen er sich in einfach würdiger, noch überwiegend idealistischer Weise der Auffassung, aber doch schon in entwickelter naturwahren Durchbildung bewegt. Sein Sohn *Hans Holbein* der ältere, der um 1460 geboren sein mag, war zuerst in seiner Vaterstadt, dann seit 1504 in Basel thätig, wohin er berufen worden war, und wo er 1523 starb. In der Galerie zu Augsburg, im Städelschen Institut zu Frankfurt und in der Pinakothek zu München finden sich Bilder von ihm, welche in schärferer Weise auf die flandrische Richtung eingehen, ohne doch dabei die Tradition seiner Heimath aufzugeben.

In ähnlicher Richtung bewegt sich auch *Hans Burgkmair*, der 1472 zu Augsburg geboren wurde und bis 1559 lebte, ein tüchtiger, handfertiger Meister, von dem namentlich eine überaus grosse Anzahl von Zeichnungen zu Holzschnittwerken, namentlich zum »Triumphzug Kaiser Maximilians« und zum »Weisskunig,« einer poetischen Verherrlichung desselben Fürsten, herrührt.

Ungleich bedeutender als alle diese ist jedoch der Sohn jenes älteren Holbein, *Hans Holbein* der jüngere, einer der grössten und edelsten Meister deutscher Kunst.[1] Er wurde 1495[2] zu Augsburg geboren, war 1517 in Luzern thätig, liess sich zwei Jahre später in Basel nieder und wurde

[1] *Ulrich Hegner*, Hans Holbein der jüngere. Berlin 1827. — *Ch. de Mechel*, oeuvres de J. Holbein. Fol. Basle 1780. — Denkm. d. Kunst, Taf. 84.

[2] Vgl. *A. Woltmann* in den Wiener „Recensionen f. bild. Kunst“ 1868, Juliheft.

1526 nach England berufen, wo er, wie neuerdings nachgewiesen worden, 1543 in London starb. Wie er eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte ist und schon mit vierzehn Jahren als tüchtiger Maler auftritt, gehört er zu den wenigen Meistern des Nordens, die entschiedene Einflüsse italienischer Kunst in sich aufgenommen und in vollkommener Selbständigkeit verarbeitet haben. Unter den nordischen Malern jener Zeit ist er der einzige, selbst Dürer nicht ausgenommen, der zu einem vollkommen freien, grossartigen Style durchdrang, sich von den kleinlichen Geschmacklosigkeiten seiner Umgebungen befreite und die menschliche Gestalt in ihrer ganzen Wahrheit und Schönheit erfasste. In vieler Hinsicht steht er darin dem grossen Peter Vischer gleich, der ebenfalls sich über die engen Schranken seiner Heimathskunst emporschwang, ohne doch die Kraft, Innigkeit und Frische des ächt deutschen Meisters zu verlieren. Holbein fand ohnehin in der Kunst seiner Vaterstadt, namentlich in den Werken seines Grossvaters, schon eine idealere Stimmung, einen höheren Formenadel erstrebt, und wie es oft den Enkeln ergeht, dass sie den Grossvätern ähneln, so knüpft der junge Holbein an die geistige Eigenthümlichkeit jenes Vorfahren an. Ebenso sahen wir ja auch Peter Vischer sich den idealisirenden Typen der früheren Zeit zuwenden, um daraus eine neue Entfaltung zu gewinnen. Sodann muss Holbein in seinen jungen Jahren selbst in Italien gewesen sein, sowohl die lombardischen als auch die römischen Meister studirt haben, denn nur so lassen sich manche Vorzüge seiner Werke erklären.

Das erste beglaubigte Werk von seiner Hand, vier Altarflügelbilder in der Galerie zu Augsburg, ist mit 1512 bezeichnet, stammt also aus seinem siebenzehnten Lebensjahre. Es zeigt, ausser anderen Darstellungen, die Maria und die h. Anna, neben einander auf einer Bank sitzend, auf welcher das Christuskind eben seine ersten Schritte versucht. Das Originelle, Naive dieser Auffassung verräth bereits, mit welcher Bestimmtheit der jugendliche Holbein seinerseits die ersten Schritte auf der Künstlerbahn wagt. Drei andere Bilder in derselben Sammlung beweisen, wie er rüstig auf dem Wege einer gesunden Naturbeobachtung weiterstrebt. Ganz frei in edler, grossartiger Formbehandlung, in vollendeter Feinheit der Zeichnung und Modellirung und in schöner, leuchtend klarer Farbe erscheint er sodann in einem Altarwerk vom Jahr 1516, welches die Marter des h. Sebastian schildert und zum Theil in der Augsburger Galerie, zum Theil in der Pinakothek zu München sich findet. Hier hat er bereits eine Höhe errungen, zu welcher keiner seiner nordischen Kunstgenossen hinaufreicht.

Sodann kommen die Arbeiten in der Galerie zu Basel, unter denen zunächst mehrere Portraits und ein Ecce homo vom Jahr 1521 seine vollendete Meisterschaft in prägnanter Auffassung und Wiedergabe der Natur

bekunden. In dieselbe Zeit fallen auch zwei treffliche Tafeln im Münster zu Freiburg, mit Christi Geburt und der Anbetung der Könige. Vor Allem wichtig sind aber in der Sammlung zu Basel die acht Bilder der Passion, die 1520 bis 1525 entstanden, ihn als einen der ersten Meister religiöser Historienmalerei bekunden. Die Reihe beginnt mit dem Gebet am Oelberg; dann folgen die Gefangennehmung, Christus vor dem Hohenpriester, seine Geisselung und Verspottung, die Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung. In diesen höchst dramatischen, kühn und gewaltig bewegten Compositionen athmet die ganze Kraft und Tiefe deutscher Kunst, aber geläutert durch die Einflüsse Rafaels und der anderen grossen Italiener. Die einfache Klarheit der Anordnung, die in wenigen ergreifenden Zügen den Gegenstand erschöpft, die breite, freie Zeichnung, die markige Modellirung der Gestalten und die kraftvolle gesättigte Farbe, das Alles verleiht diesen Darstellungen einen unvergänglichen Werth. Aber noch bedeutender ist ebendort eine Reihe von zehn Passionsbildern, meisterlich in Tusche ausgeführt, in welchen die dramatische Kraft und das Compositionstalent des Meisters sich noch durchgebildeter zeigen (Fig. 345).

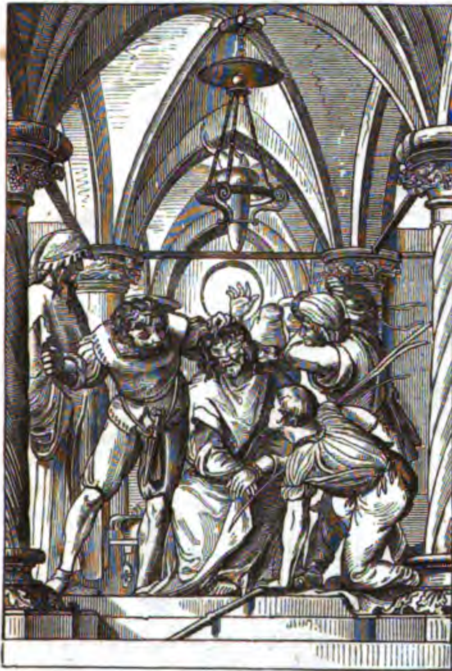


Fig. 345. Christi Verspottung. Von Holbein.

Hat hier der Meister die Energie leidenschaftlich bewegter Handlung unübertrefflich geschildert, so steht er mit einem anderen berühmten Werke, der Madonna des Bürgermeisters Meier von Basel, welches jetzt eine Hauptzierde der Galerie zu Dresden bildet (eine gleichzeitige Wiederholung ist im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen zu Darmstadt), auch in dem einfachen Andachtsbild als einer der Ersten da (Fig. 346). Es ist nicht die hinreissende Gewalt hoher Schönheit, nicht der geistige Adel bedeutender Charaktere, sondern nur die warme Innigkeit,

die treuherzige Gesinnung, wodurch dies Werk als eine der tiefst empfundenen Schilderungen ächt deutschen Familienlebens alle Herzen stets an sich fesseln wird.



Fig. 346. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, von Holbein.

Seit seiner Uebersiedlung nach England, wo eine Menge glänzender Aufträge sowohl von König Heinrich VIII., wie von den Grossen des Reiches an ihn ergingen, widmete sich Holbein fast ausschliesslich der Portraitma-

lerei. Seine zahlreichen Bildnisse gehören durch Feinheit der Auffassung, unvergleichlich schlichte und unübertrefflich wahre Schilderung des Lebens, durch edle Einfachheit des Sinns, liebevolle Vollendung, die sich mit grossartiger Freiheit der Behandlung paart, zu den vorzüglichsten Leistungen dieses Faches. Ausser zahlreichen, in England vorhandenen Bildnissen, unter denen wir das des Erasmus von Rotterdam und des Thomas Morus, seiner beiden mächtigen Gönner, sowie König Heinrichs VIII. vom Jahr 1530 und das grosse Gemälde der königlichen Familie in Kensington-Palace nennen, erwähnen wir das juwelierartig fein ausgearbeitete des Goldschmieds Morett in der Galerie zu Dresden, das in kühlem klarem Ton trefflich durchgeführte des Kaufmanns Gyzen vom Jahr 1532 im Museum zu Berlin, sowie das der Anna von Cleve und das miniaturartig feine des Erasmus im Louvre zu Paris. Aus seiner früheren Zeit besitzt das Museum zu Basel einige vorzügliche Bildnisse: vom J. 1515 das des Bürgermeisters Meier und seiner Frau; vom J. 1519 das frisch aufgefasste, warm und zart durchgeführte des Bonifacius Amorbach; ferner das wunderbare Familienbildniss seiner Frau mit den Kindern, wo der nicht eben erfreuliche Gegenstand durch die höchste Kunst geadelt ist; endlich die beiden köstlichen Frauenbildnisse (1526) eines Fräuleins Offenburg.



Fig. 347. Aus Holbeins Todtentanz.

Wie der grosse Meister in diesen Portraits sich als gediegener Schilderer des Lebens zeigt, so weiss er auch in tieferem Sinn und allgemeinerer Bedeutung das wirkliche Dasein zu erfassen. In genialster Weise bekundet dies sein berühmter Todtentanz, vermuthlich aus seiner ersten Baseler Zeit, zuerst 1538 zu Lyon erschienen. Er bediente sich hier des Holzschnitts und einer energisch volksthümlichen Darstellung, um seinen ächt nationalen, von tiefsinniger Poesie und grandiosem Humor erfüllten Conceptionen das entsprechende Gepräge zu geben. Die schneidenden Contraste eines vielfach abgestuften gesellschaftlichen Zustandes wie sie damals gerade in den Zeiten allgemeiner Gährung drohend hervortraten und in den aufständischen Bewegungen der Bauernkriege einen furchtbaren Ausdruck gewonnen hatten, verwandeln sich hier vor dem Blicke des Künstlers in eine Reihe von Bildern, in denen eine erhabene Ironie die

Nichtigkeit alles Irdischen mit ergreifenden Zügen vor Augen führt. Wie dieselbe Idee von der Allgewalt des Todes, vor der sich alle Macht und Pracht der Welt beugen muss, schon in früheren Zeiten einen tiefsinnigen Künstler wie Orcagna zu seinem erhabenen Bilde vom Triumph des Todes begeistert hatte, so tritt uns hier ebenfalls ein Triumphzug des Todes entgegen, aber in einzelne Momente aufgelöst, deren jeder seine eigene Bedeutung hat. Kein Stand ist so reich und mächtig, kein Alter so zart und so schön, kein Geschick so hoch oder so tief, sie Alle finden ihren unerbittlichen gemeinsamen Bezwinger. Aber jedem erscheint er anders, jedem weiss er unvermerkt oder gewaltsam beizukommen. Dem Kaiser drückt er seine Krone in den Kopf, dem König reicht er unerkannt die Schaale mit verderblichem Trank. Die Kaiserin lockt er aus der Mitte ihres glänzenden Gefolges in das offene Grab, der Königin bemächtigt er sich gewaltsam, und schleudert hohnlachend den helfenden Arzt mit einem Tritt hinweg. Heimlich beschleicht er den Papst auf seinem goldnen Throne, lustig tanzt er mit dem Bischof davon; den Krieger durchbohrt er trotz seiner Rüstung, beim Priester stiehlt er sich als dienstbereiter Sakristan ein. Das fröhliche Kind entreisst er der Mutter, die Braut schmückt er mit grauenhaften Todtengebeinen. Den Spieler weiss er selbst den Krallen des Teufels zu entführen, den Räuber ergreift er auf frischer That, dem Blinden gesellt er sich als verrätherischer Führer zu (Fig. 347), und nur den Einzigen, dem er als Retter erschiene, der ihn flehend um Erlösung anruft, den armen aussätzigen Lazarus, vergisst er.

Einen verwandten Gedankenkreis hatte Holbein noch in andrer Weise, mit freier antikisirender Allegorie, in den Gemälden berührt, welche er im Hause der Hansa zu London ausführte, die jedoch nur in einigen Stichen auf uns gekommen sind. Es war der Triumphzug des Glücks und der Armuth, ein Werk von hoher Schönheit und freier Vollendung, völlig eines Rafael würdig, und ein neuer Beleg für die wunderbare Vielseitigkeit des seltnen Meisters.

Nach Holbein bildete sich *Christoph Amberger,* 1490 in Nürnberg geboren und später in Augsburg thätig, ein durch seine trefflichen, einfachen Portraits schätzenswerther Meister. Sodann übte Holbein entschiedenen Einfluss auf einen Schweizer Künstler *Niklas Manuel* von Bern, genannt *Deutsch* (1484—1530), der besonders als eifriger Parteigänger der Reformation viele satirische Darstellungen voll treffenden Humors entwarf und durchweg als ein Künstler von grosser Gewandtheit und reicher Ideenfülle erscheint. In der Galerie zu Basel sieht man von ihm mehrere tüchtige Bilder; dagegen sind die an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern in Fresko ausgeführten Todtentänze untergegangen und nur in Nachbildungen vorhanden.

Abweichend von der Richtung dieser ganzen oberdeutschen Schule

scheint, soweit nach dem mangelhaften Stande der Untersuchung ein Urtheil erlaubt ist, in **Baiern** ein strengerer Anschluss an die flandrische Kunst stattgefunden zu haben, und ebenso bezeugt auch, was man bis jetzt von der Malerei in **Oesterreich** kennt, ein ähnliches abhängiges Verhältniss. Doch tritt hier neben anderen, untergeordneten Leistungen Meister *Michael Pacher*, der im Jahr 1481 den prächtigen Altar in S. **Wolfgang** vollendete (vgl. S. 616) als ein tüchtiger, anziehender Künstler im Sinne der Eyckschen Auffassung hervor.

Bedeutendere Erscheinungen bietet gleichzeitig die **fränkische Schule**, deren Hauptort Nürnberg wir bereits in einer überaus regen Thätigkeit auf allen Gebieten der Skulptur kennen gelernt haben. Der plastische Geist beherrscht hier wie schon früher, so auch jetzt die Entwicklung der Malerei, wobei man jedoch nicht vergessen darf, dass die Plastik dieses ganzen Zeitraumes an sich einen überwiegend malerischen Charakter hat. Eine auffallend scharfe Formbezeichnung und energische Modellirung sind neben einem ins Einseitige und Hässliche gehenden Streben nach Charakteristik die Merkmale der Nürnberger Schule. In keinem Meister prägen sich dieselben so schroff und unerfreulich aus, wie in *Michael Wohlgemuth*, der von 1434 bis 1519 lebte und an der Spitze einer zahlreichen Gesellenschaft in erschreckender handwerklicher Fertigkeit eine Menge von Altarwerken hergestellt hat, bei denen die Holzschnitzerei mit der Tafelmalerei sich verbindet. Sein Hauptwerk ist der Altar in der Marienkirche zu **Zwickau**[1] vom Jahr 1479, eine ausgedehnte Schilderung des Lebens und Leidens Christi, worin die realistische Richtung fast überwiegend im Niedrigen und Hässlichen sich ergeht, dabei aber zugleich die tüchtige Sicherheit einer wohlgeleiteten Werkstatt sich nicht verkennen lässt. In seinen besseren Werken erfreut der Meister oft durch die fast ideale Schönheit der Köpfe und die kraftvoll harmonische Färbung.

Es war ein verhängnissvolles Schicksal für die Entwicklung der deutschen Kunst, dass gerade aus dieser Schule und von diesem Lehrmeister der Genius ausgehen sollte, der an Tiefe der Begabung, an schöpferischer Fülle der Phantasie, an allumfassender Kraft des Gedankens, an sittlicher Energie eines grundernsten Strebens der erste unter allen deutschen Meistern genannt werden muss. *Albrecht Dürer*[2] braucht, was angeborne künstlerische Begabung betrifft, den Vergleich mit keinem Meister der Welt, nicht mit Rafael noch Michelangelo zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei Allem, was das eigentliche Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form betrifft, so tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, dass er

[1] *J. G. v. Quandt*, die Gemälde des Michael Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Fol.

[2] *J. Heller*, das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipz. 1831. — Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnb. 1828. — Leben u. Wirken Albrecht Dürer's, von *A. v. Eye*. Nördl. 1860. — Denkm. d. Kunst, Taf. 88 u. 88 A.

nur selten zu einer wahrhaft ebenbürtigen Durchdringung von Gedanken und Erscheinung sich erhebt. Dürer ist mit Recht die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes; aber wir dürfen nicht vergessen, dass er, wie er der höchste Ausdruck unsrer Vorzüge und Tugenden, so auch der Repräsentant unsrer Schwächen und Mängel ist. Blinde Vergötterung ziemt nirgends, am wenigsten vor einem solchen innerlich wahren, strengen Meister. Man darf über die herben, schroffen Aeusserlichkeiten seines Styls weder mit Gleichgültigkeit noch mit falschem Entzücken hinwegeilen. Es ist schwer, ihn richtig zu würdigen, aber wenn wir ihn ernsthaft zu verstehen suchen, werden wir ihn am besten lieben lernen.

Dürer hat wie wenig andre Meister die Wirklichkeit in allen ihren Aeusserungen aufs Tiefste ergründet. Seine Kenntniss des menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesammten Naturlebens ist von eben so erstaunlicher Sicherheit, wie die Fülle seiner Gedanken unerschöpflich, die Kraft seiner Phantasie unbegränzt scheint. Aber bis zur vollendeten Schönheit der Form dringt er selten. Er ist so erfüllt von dem Streben nach ergreifender, fesselnder Wirklichkeit, dass ihm ein höherer Styl selbst für die idealen Aufgaben nicht unbedingte Gültigkeit hat. Wie er den weltbewegenden, reformatorischen Kämpfen seiner Zeit mit hingebender Ueberzeugung folgte, wie in seinem klaren, scharfen Verstande die herkömmliche symbolische Auffassung des Göttlichen sich in das Menschliche auflöst, so gibt er überall auch in seinen Darstellungen Zeugniss von dieser Umwälzung. Seine heiligen Gestalten sind nur die nürnberger Bürger seiner Zeit, und zwar meist aus den Sphären des gewöhnlichen Lebens mit allen Zeichen des Zufälligen gegriffen. Er schöpfte eben den Stoff aus seiner Umgebung und suchte nicht nach Vorbildern voll Würde und Schönheit, sondern überwiegend nach scharf markirten, charakteristischen Köpfen, die häufiger ins Derbe, als ins Edle und Anmuthige übergehen. Und sogar diese bunte Schaar voll herber Individualität stellte er meist in einer Weise der Formbehandlung dar, die sowohl in Zeichnung der Köpfe und Hände, als auch andrer Theile eine knorrige, willkürliche Manier bedingte und selbst die in schönen grossen Massen angelegten Gewänder in wunderlich knittrige, unruhige Falten brach. Dabei kennt sein Formgefühl keinen Unterschied, ob er die heiligen Gestalten des Glaubens, die derben Erscheinungen des gemeinen Lebens oder die wunderbaren Gebilde seiner Phantasie hinstellt: sie alle sind aus derselben Sphäre genommen und wollen nirgends mehr scheinen, als was sie sind.

Dass Dürer von einem bunten, phantastischen Leben, von den spiessbürgerlichen Gestalten seiner Heimath und nicht von einem schönen, edel entwickelten, südlichen Menschenschlag umgeben war, erklärt diesen seltsamen Hang nicht genügend. Ebenso wenig kann es ihm zur Begründung gereichen, dass er in jenem knittrigen, unruhigen Faltenwurf offenbar

einem Einfluss der Holzschnitzerei seiner Zeit erlag. Beide Einwirkungen wusste sein Landsmann Peter Vischer in seinen Schöpfungen allmählich zu überwinden und zu einem lauteren, schönheiterfüllten Styl durchzudringen. In Dürer liegt offenbar eine innere Verwandtschaft mit jenen charakteristischen Zügen des Lebens; es ist die phantastische Richtung seiner Zeit, die in ihm zum höchsten Ausdruck sich gipfelt, und ebensowohl alle jene Wunderlichkeiten der Form, wie die unerschöpfliche Fülle und Tiefe seines Schaffens bedingt. Beides ist ihm unzertrennlich, und beides muss zugleich hingenommen werden. So herb und abstossend aber auf den ersten Blick Manches erscheint, so bewundernswürdig ist gerade hier die Kraft, welche der Wahrheit, Tiefe und Innigkeit des Gefühls innewohnt, und wenn selbst italienische Meister wie Rafael sich nicht abhalten liessen, der Grösse des deutschen Künstlers ihre Huldigung darzubringen, so wird für uns das Verständniss seiner selbst in ihren Mängeln so ächt nationalen Kunstweise nicht unerreichbar sein. Wir werden dann finden, dass kaum je ein Meister mit so verschwenderischer Hand alles ausgeschüttet hat, was das Gemüth an Innigem, Herzergreifendem, Rührendem, was der Gedanke an Gewaltigem, Erhabenem, was die Phantasie an poetischem Reichthum birgt; dass in Keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat, wie in ihm.

Dürer wurde 1471 in Nürnberg geboren, und zuerst für das Gewerbe seines Vaters, der Goldschmied war, erzogen, dann aber 1486, da seine Neigung auf die Malerei ging, zu Wohlgemuth in die Lehre gegeben. Drei Jahre blieb er in dessen Werkstatt und begab sich dann 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrte und sich in seiner Vaterstadt als Meister niederliess. Zehn Jahre war er hier thätig, nicht bloss als Maler, sondern auch mit umfangreichen Arbeiten in Kupferstich und Holzschnitt beschäftigt, bis er 1505 eine Reise nach Italien machte, bei der er jedoch nur Venedig, Padua und Bologna kennen lernte. Gegen Ende des folgenden Jahres kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er in neuem rastlosem Schaffensdrange eine unermessliche Anzahl von bedeutenden Werken, nicht bloss Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, sondern selbst trefflich ausgeführte Schnitzwerke in Buchsbaum und Speckstein hervorbrachte. Erst 1520 machte er eine zweite Reise, diessmal nach den Niederlanden, von der er im folgenden Jahr zurückkehrte. Von da ab lebte und wirkte er ununterbrochen bis an seinen Tod 1528 (er starb wie Rafael an einem Charfreitage) in seiner Vaterstadt. In diese letzten Jahre fallen ausser seinen künstlerischen Werken mehrere wissenschaftliche Arbeiten, Anweisungen über Geometrie, Befestigungskunst und die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die seine umfassende und gründliche Bildung bekunden.

Alle diese erstaunliche Fruchtbarkeit des Geistes entfaltete sich bei

ihm ganz aus eigenem Antriebe, ohne Förderung von aussen, ja unter dem Druck trauriger häuslicher Zustände und ungünstiger Lebensverhältnisse. Deutschland hatte keinen Julius II. oder Leo X., keine Mediceer oder Gonzaga, keine kunstliebende Aristokratie, keine hochsinnigen Stadtverwaltungen. Venedig bot unserm Meister 200 Ducaten Jahrgehalt, wenn er bleiben wolle; in Antwerpen suchte man ihn durch ähnliche Anerbietungen zu fesseln; aber der treue deutsche Mann kehrte zu seiner Vaterstadt zurück, obwohl ihm dieselbe »in dreissig Jahren nicht für 500 Gulden Arbeit auftrug« und er als einzige Belohnung sich vom Rath der mächtigen Reichsstadt die Gnade erbittet, ihm ein »mit merklicher Mühe und Arbeit« erworbenes Kapital von 1000 Gulden zu fünf Prozent zu verzinsen! Kaiser Maximilian, so sehr er dem trefflichen Meister geneigt war, wusste ihn zu nichts Grösserem zu verwenden, als zu Ausschmückung eines Degenknopfes und eines Gebetbuchs, und zur Ausführung jenes kolossalen Holzschnittwerks der Ehrenpforte Maximilians, einer ziemlich nüchternen, allegorischen Verherrlichung des Monarchen, die Dürer freilich mit dem ganzen Reiz seiner Phantasie ausstattete. Allerdings bewilligte der Kaiser ihm einen Jahrgehalt, aber die Ausfertigung zog sich Jahre lang hin, so dass die Zahlung desselben erst kurz vor seinem Tode ihn erreichte. Ebenso wenig kam ihm die Befreiung von den städtischen Abgaben zu Gute, welche der Kaiser selbst für ihn auszuwirken suchte; denn die Väter der Stadt wussten den gutherzigen Künstler zum Verzicht auf diese Exemtion zu bereden. So »kläglich und schimpflich«, wie Dürer im gerechten Unmuth selbst einmal äussert, waren die Verhältnisse für ihn. Um so höher steht der heilige sittliche Ernst, mit dem er unablässig der Kunst gelebt.

Bei der Vielseitigkeit des Meisters beginnen wir die Uebersicht seiner wichtigsten Werke mit den religiösen Darstellungen. In ihnen hat Dürer die Schranken kirchlicher Auffassung durchbrochen und die heiligen Vorgänge, allerdings in aller Zufälligkeit des Zeitüblichen, aber auch im vollen, rein menschlichen Inhalt, mit hinreissender Gewalt geschildert. Die ganze Erhabenheit einer oft noch ungezügelt ins Formlose und Ueberschwängliche sich verirrenden Phantasie entfaltet sich in dem 1498 erschienenen Holzschnittwerk der Offenbarung Johannis. Unter den 16 (eigentlich 15) Blättern sind einige, z. B. die Engel, welche ein Drittheil der Menschheit tödten, oder der Kampf des Erzengels Michael und seiner Schaaren mit dem Drachen, von einer kaum jemals übertroffenen dämonischen Gewalt. Andre Blätter, wie der thronende Weltrichter, aus dessen Augen Flammen zucken, von dessen Mund ein Schwert ausgeht, und der in der ausgestreckten Rechten die Sterne hält, schreiten bei aller Grossartigkeit ins Form- und Maasslose aus.

Aus dem Jahr 1504 besitzt die Tribuna der Uffizien zu Florenz ein herrliches Gemälde der Anbetung der Könige, eins der innigsten, lie-

benswürdigsten des Meisters, voll poetischer Züge, mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe durchgeführt. Sodann folgt 1506 das in Venedig gemalte Bild des Rosenkranzfestes, jetzt im Kloster Strahof zu Prag, eine hochpoetische, frei und lebensvoll aufgefasste Composition, die auch bei den venezianischen Meistern viel Anerkennung fand. Minder erfreulich ist die mit herber, entsetzensvoller Wahrheit 1508 gemalte Marterscene der zehntausend Heiligen, in der Galerie des Belvedere zu Wien. Das im Jahr 1509 entstandene, vom Kaufherrn Jakob Heller in Frankfurt a. M. bestellte Bild der Himmelfahrt und Krönung Mariä ist leider untergegangen, dagegen ist eine andre grossartig feierliche Schilderung himmlischer Herrlichkeit in dem Gemälde der Dreieinigkeit vom Jahr 1511, in der Galerie zu Wien erhalten. Umgeben von den Chören der Engel und Seligen, sowie den Schaaren der anbetenden Gläubigen, thront Gottvater in der Höhe, über ihm die Taube des heiligen Geistes, in den Armen aber hält er den am Kreuzesstamm ausgespannten Leichnam seines Sohnes, gewiss eine der tiefsinnigsten Auffassungen dieses Themas. In der Färbung ist dies wie die andern Bilder des Meisters klar, licht und frisch, nur nicht frei von Disharmonie, wie er denn namentlich ein buntes Schillern verschiedener Farben in den Gewändern liebt.

In diesem und den folgenden Jahren (1511 bis 1515) sehen wir den Meister auf religiösem Gebiete mit erstaunlicher Thätigkeit sich bewegen, und in kurzer Aufeinanderfolge die umfangreichen Holzschnittwerke der grossen Passion in zwölf, der kleinen in sechsunddreissig Blättern, des Lebens der Maria in neunzehn und das Kupferstichwerk der Passion in sechszehn Blättern veröffentlichen. Es ist unmöglich hier selbst nur andeutend ins Einzelne zu gehen; [1] genug dass in ihnen die ganze Tiefe, Innigkeit und Kraft des Meisters sich in unerschöpflichem Reichthum offenbart. Ueberaus poetisch weiss er die Umgebung der Natur, die Landschaft in ächt deutschem Geiste mit Berg und Thal, Flüssen und Wäldern und mit der ganzen ergötzlichen Mannichfaltigkeit ihrer Burgen, Flecken und Städte mit hineinzuziehen und besonders in seinen Madonnen durch eine Welt von reizenden, naiven, gemüthlichen Zügen das Herz zu erfreuen.

Wie weit Dürer gelegentlich in die Bedingungen der vollständigsten Realität sich einliess, bezeugt das jetzt in England befindliche merkwürdige Gemälde vom Tode der Maria aus dem Jahr 1518, in welchem er der Maria die Züge der Maria von Burgund, der eben hingeschiedenen Gemahlin des Kaisers Maximilian gab und demgemäss auch die übrigen heiligen Gestalten in lebende Personen travestirte. Dagegen legte Dürer in einem seiner letzten Werke, den vier Kirchenstützen, die er seiner Va-

[1] Eine Auswahl der trefflichsten Dürerschen Holzschnitte in neuen gediegenen Nachbildungen ist neuerdings zu Nürnberg in der Zeiserschen Kunsthandlung erschienen.



Fig. 848. Thronende Maria. Von Dürer.

terstadt verehrte, und welche, von dieser verschenkt, jetzt der Pinakothek zu München gehören, sein tiefstes Glaubensbekenntniss ab und gab in der begleitenden Zuschrift die Erklärung, wie er diese als die Grundpfeiler der ursprünglichen christlichen Lehre in ihrer Reinheit betrachte. Auf

zwei Tafeln treten Johannes und Petrus, Paulus und Markus in mächtiger Charakteristik als wirksame Gegensätze vor uns hin, so scharf individualisirt, dass man sie auch wohl als die »vier Temperamente« bezeichnet. Hier hat Dürer, nahe an seinem Tode, Grösse und Einfachheit des Styls, Tiefe und Harmonie der Farbe, vollendete Freiheit der Form erreicht und selbst in den wunderbar grossartigen Gewändern alle kleinliche Manier überwunden. Noch ist ferner eine treffliche kleine Kreuztragung vom Jahr 1527 in der Galerie zu Dresden zu erwähnen.

Die Bildnisse Dürers zeichnen sich durch treue, schlichte Lebensauffassung und liebevollste Durchführung in unübertrefflich feiner Zeichnung und gediegener Modellirung aus. Vom Jahr 1491 stammt das Brustbild seines Vaters in der Pinakothek zu München, vom Jahr 1500 sein ebendort befindliches Selbstportrait, vom Jahr 1521 ein herrliches Männerbildniss im Museum zu Madrid, vom Jahr 1526 das meisterhaft vollendete Portrait des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie zu Nürnberg, ganz das Ebenbild eines tüchtigen deutschen Biedermannes, treu, kernig und fest.

Endlich sind noch manche freie Compositionen in Zeichnungen und Stichen hervorzuheben, in denen der Meister seine reiche Phantasie oft mit hinreissender poetischer Gewalt und einer wunderbaren Tiefe des Gemüthes ergossen hat. So die vier Hexen vom Jahr 1497, der h. Hieronymus und der h. Eustachius, anziehende Schilderungen der Einsamkeit und des idyllischen Waldlebens, vor Allem aber die hochpoetische »Melancholie« vom Jahr 1514, eine der vollendetsten Leistungen seines Grabstichels, und das nicht minder bedeutende Blatt vom Jahr 1513, welches einen geharnischten Ritter darstellt, der inmitten von dräuenden Schreckgestalten unbeirrt und ruhig seinen Weg durch das Waldesdickicht fortsetzt (Fig. 349). Endlich gehören hieher noch die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian vom Jahr 1515, welche auf der K. Bibliothek zu München aufbewahrt werden.[1] In ihnen vereinen sich Humor und Phantasie zu sinnig anregendem Spiele. Natur und Menschenleben, die Fabelwelt und das weite Reich poetischer Erfindung gestalten sich zur heiteren Arabeske, die in diesem Sinne als eine durchaus originale Schöpfung des grossen Meisters bezeichnet werden muss und seinen herrlichen Geist von einer neuen Seite offenbart.

An Dürer schlossen sich viele Schüler und Nachfolger, von denen wir nur den tüchtigen Portraitmaler *Georg Pencz*, den besonders durch seine Kupferstiche bekannten *Hans von Kulmbach*, die auf demselben Gebiete thätigen *Bartholomäus* und *Hans Sebald Beham*, den talentvollen *Matthias Grünewald* und den durch Geist und Phantasie am meisten hervorragenden *Albrecht Altdorfer* nennen.

[1] Im Facsimile herausgegeben durch *N. Strixner;* neue Ausgabe von *F. Stöger*. München 1850.

Wichtiger als diese Nachfolger ist ein Meister, der die Einflüsse der fränkischen Schule nach Sachsen übertrug und dort in einem langen rüsti-



Fig. 349. Ritter, Tod und Teufel. Von Albr. Dürer.

gen Leben an der Spitze einer überaus handfertigen Schule thätig war: *Lucas Cranach,*[1] eigentlich *L. Sunder*, aus einem kleinen fränkischen Orte gebürtig (1472—1553). Er wurde 1504 Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und blieb in derselben Eigenschaft auch

[1] *Chr. Schuchardt*, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Leipzig 1851. — Denkm. d. Kunst, Taf. 84.

bei dessen Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Grossmüthigen. Dem letzteren folgte er als treuer Diener und Freund selbst ins Gefängniss. Nachher kehrte er mit seinem Fürsten nach Weimar zurück, wo er 1553 starb. Cranach war ein eifriger Anhänger der Reformation und stand mit den Reformatoren in freundschaftlichen Beziehungen. In mehreren seiner Altarbilder versuchte er dem Verhältniss der neuen Lehre zu der überlieferten religiösen Anschauung einen Ausdruck zu geben. Uebrigens zeichnet er sich mehr durch Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe aus. Die erhabenen Anschauungen, die mächtige Compositionsgabe Dürers fehlt ihm; dagegen ist ihm ein besonders gemüthlicher, harmloser Zug eigen, der seinen Bildern eine volksthümliche Beliebtheit verschafft hat. Mehrere anmuthige Madonnen haben ganz das sinnige, freundliche Wesen deutscher Hausfrauen. Besonders lassen sich seine rundlichen, blondlockigen weiblichen Köpfe mit den klugen hellen Augen, dem lächelnden Mund, der rosig blühenden Gesichtsfarbe bald erkennen. Die unzähligen Bilder, welche in der ganzen Welt unter seinem Namen laufen, sind in der Ausführung indess sehr verschieden, da er massenhaft mit seinen unverdrossenen Gesellen auf Bestellung arbeitete und, obwohl in angesehenen Aemtern als kurfürstlicher Hofmaler und stattlicher Bürgermeister von Wittenberg, nicht bloss Aufträge zu Bildern, sondern zur Bemalung von Wappen,

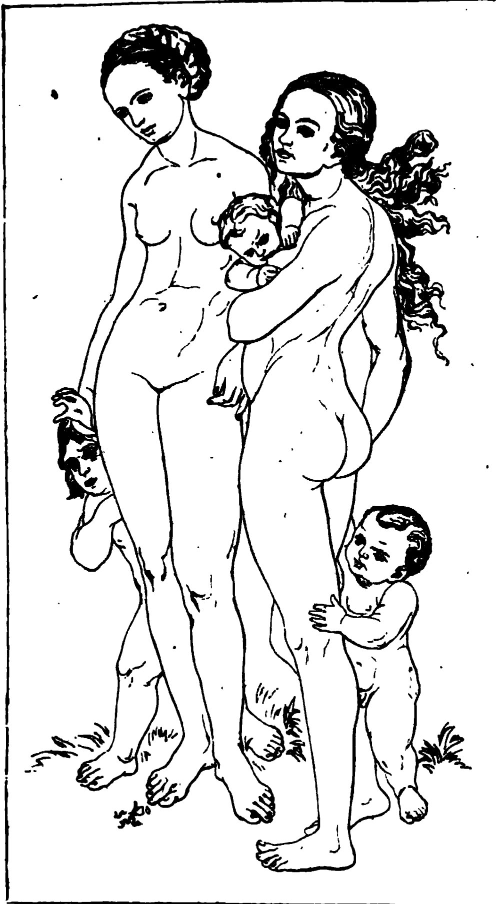


Fig. 350. Gruppe aus einem Gemälde Cranach's, in Schuchardt's Besitz.

Schildern und Rossdecken, selbst zu Stubenmalereien und Anstreicherarbeiten ohne Bedenken annahm.

Von seinen Altarbildern sind die wichtigsten das grosse Werk in der Kirche zu Schneeberg, mit Kreuzigung, Abendmahl, Auferstehung der Todten und dem jüngsten Gericht; das Altarbild im Dom zu Meissen, ebenfalls die Kreuzigung sammt einer Reihe bezüglicher Scenen enthaltend; ferner das Altarblatt in der Stadtkirche zu Wittenberg, das Abendmahl darstellend, darunter die Reformatoren predigend, taufend und Beichte hörend, sodann das bedeutendste dieser Art in der Stadtkirche zu Weimar, nach seinem Tode durch seinen Sohn vollendet. Hier ist Christus am Kreuze und zugleich daneben als Ueberwinder der Hölle dargestellt; auf der andern Seite stehen Luther und Cranach, welcher letztere von einem aus Christi Seite hervorspringenden Blutstrahl getroffen wird.

Ausser solchen religiösen Bildern schuf Cranach eine grosse Anzahl von Darstellungen, in welchen er sein Studium des nackten Körpers, namentlich des weiblichen, verbunden mit einer frischen, weichen, warmen Carnation zur Geltung zu bringen suchte. Aus der biblischen Geschichte liefern Adam und Eva dazu das Motiv; überwiegend aber geht er dabei antiken Stoffen nach, die er allerdings in derbem, oft travestirendem Humor behandelt. Würde und edler Formensinn fehlen dabei meist, aber ein liebenswürdig naiver Zug, oft voll Schalkhaftigkeit und Anmuth belebt in anziehender Weise die besseren dieser Darstellungen (Fig. 350).

Nach Cranach fällt die sächsische Schule bald wieder in Dunkelheit zurück, und nur sein gleichnamiger Sohn erbt etwas vom Ruhme und der Kunst seines Vaters.

c. Französische und spanische Maler.[1]

In **Frankreich** tritt die Malerei auch in dieser Epoche noch nicht zu grosser selbständiger Bedeutung hervor, obwohl sich mehrfach Spuren von einem lebendigen Erfassen der durch die Eycksche Kunst gebotenen Anregung nachweisen lassen. Vornehmlich ist es wieder die Miniaturmalerei, welche eifrig gepflegt wird, wie man dies namentlich an mehreren in der Bibliothek zu Paris befindlichen Arbeiten erkennt. Die vorzüglichsten darunter, von *Jean Fouquet*, dem Hofmaler Ludwigs XI. um 1488 ausgeführt, zeichnen sich durch edlen Styl wie durch Pracht und Gediegenheit aus. An Tafelbildern ist dagegen ein grosser Mangel, und man kennt fast nur einige derartige Werke in der Kathedrale zu Aix und dem Hospital zu Villeneuve bei Avignon, angeblich von der Hand des Königs *René* von Anjou (?), der als Schüler des Johann van Eyck betrachtet wird. Einer verwandten Richtung huldigt noch im 16. Jahrhundert *François Clouet*, auch *Janet* genannt, der um 1550 als Portraitmaler

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 84 A.

durch treue, schlichte und doch feine Auffassung des Lebens hervorragt, (miniaturartig zartes Bildniss Karls IX. im Belvedere zu Wien vom Jahr 1563) während um diese Zeit die meisten seiner Landsleute schon dem durch die italienischen Künstler eingebürgerten Styl erlegen waren und denselben sogar bereits zu einer äusserlichen, übertriebenen Grazie umzubilden begannen. Nachmals ging die französische Malerei völlig zu dieser manierirten Auffassung über.

Spanien, in vielfacher naher Beziehung zu den Niederlanden, besitzt im 15. Jahrhundert noch keine selbständige Malerei, zieht aber häufig die flandrischen Meister ins Land, um durch ihre kunstgeübte Hand dem Bedürfniss nach religiösen Bildern zu genügen. Wie weit diese häufigen Berührungen auf die Entwicklung einer nationalen Schule eingewirkt haben mögen, lässt sich nach dem jetzigen ungenügenden Stande der Forschung nicht entscheiden. Doch wird *Luis Morales* mit dem Beinamen „*el Divino*" (der Göttliche), der bis 1586 lebte, als ein Meister gerühmt, der dem Eindringen italienischer Auffassung gegenüber eine strenge, alterthümliche Weise der Kunst festgehalten habe. Doch ist auch er nicht frei von solchen Einflüssen geblieben, während zugleich die tiefe ekstatische Glut in seinen Bildern als ein entschieden nationales Element sich ankündigt. Andere Maler geben sich unbedingt dem Studium der grossen italienischen Meister hin. So werden als Nachfolger Lionardos mehrere Künstler um den Beginn des 16. Jahrhunderts namhaft gemacht.

Entscheidend wurde dieser Umschwung aber durch den auch als Baumeister und Bildhauer thätigen *Alonso Berruguete* (1480 bis 1562), welcher in seinen Gemälden der Manier Michelangelos folgte. Ein anderer, in Flandern gebürtiger Meister, *Pedro Campaña* (1503 bis 1580) schlägt zwar ähnliche Pfade ein, aber mit grösserer Selbständigkeit und einem glücklichen Anknüpfen an die strengere mehr alterthümliche Auffassung. Sein Hauptwerk, die Kreuzabnahme in der Kathedrale von Sevilla, wird als eine ergreifende dramatische Conception gerühmt. Als bedeutender Künstler mehr in rafaelistischer Richtung gilt *Luis de Vargas* (1502 bis 1568), der in Sevilla thätig war, wo eine Anzahl von Altarbildern von ihm vorhanden ist. Ein verwandtes Streben wird auch von dem durch Innigkeit und Anmuth hervorragenden *Vicente Joanez* von Valencia 1523 bis 1579) gerühmt, den die Spanier gern ihren Rafael nennen. Andere Künstler geben sich mehr dem Studium der Venetianer hin und bilden sich dadurch zu bedeutenden Coloristen aus. So namentlich die beiden Hofmaler Philipps II., *Alonso Sanchez Coello*, von dem die Sammlung des Louvre zu Paris tüchtige Portraits besitzt, und *Juan Fernandez Navarrete*, mit dem Zunamen *el Mudo* (1526 bis 1579), den man als spanischen Tizian bezeichnet.

SECHSTES KAPITEL.

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

---

1. Die Bildnerei.[1]

Nach der Verflachung, welcher die Skulptur in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien und anderwärts anheimgefallen war, raffte sie sich gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts zu einem neuen Style auf, der von Italien ausging und, mit geringen Abweichungen, fast zweihundert Jahre lang die Welt beherrschte. Der Geist des gesammten Kunstschaffens war aber völlig umgewandelt. Wie wir es schon an der Architektur dieser Barockzeit gesehen haben, drängt jetzt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende Effekte hin. Hatte sich dieser Zeitrichtung das strenge Gesetz der Baukunst beugen müssen, wie viel leichter konnten die bildenden Künste darauf eingehen! Die Malerei war ihrem inneren Wesen nach am meisten dazu angethan, diesem Verlangen zu willfahren, ja sie entwickelte daraus eine neue, wahrhaft bedeutende Blüthe. Die Plastik aber vermochte nur dann einer ähnlichen Wirkung sich zu nähern, wenn sie ihr eigenstes Grundprinzip aufgab und malerisch wurde. Das Relief hatte früher schon dazu den Anfang gemacht; jetzt folgte die Freiskulptur ihm nach, warf alle Schranken der Kunst zu Boden und überlieferte sich rücksichtslos dem Hange nach Effekt.

Fortan sollte jedes plastische Werk unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt sein, sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affekt steigern. Die naturalistische Richtung der modernen Zeit verlangte dabei die erdenklichste Lebenswahrheit in der Formbehandlung, die aber gleichwohl bei männlichen Gestalten durch schwülstig übertriebene Muskulatur, bei weiblichen durch eine widerlich üppige, glatte und im Einzelnen äusserst gezierte Behandlung sogleich wieder in einen neuen Manierismus umschlug. Dazu gesellte sich eine Gewandung, die ebenfalls nach rein malerischen Gesetzen angeordnet war, in ungeheuern bauschigen Massen den Körper fast verschwinden oder durch allerlei raffinirte Künstelei durchschimmern liess, jedenfalls aber der edlen, klaren Erscheinung der natürlichen Form hinderlich war. Obendrein musste die Draperie in allerlei effektvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, dem Ausdruck der Bewegung, den man um jeden Preis erstrebte, karikirend zu Hülfe kommen.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 92 u. 93.

So ging alle Würde, Einfachheit und Wahrheit der Skulptur, aller plastische Styl verloren und machte einem tollen Componiren auf den äusseren Effekt, auf blosse Dekorationswirkung Platz. Eine grosse Anzahl höchst talentvoller Künstler, eine unermessliche Fülle von Schöpferkraft und äusseren Mitteln wurde von diesem wüsten Streben verschlungen, und die Welt mit einer unabsehbaren Schaar prunkvoller, aber innerlich hohler Werke überschwemmt. Bei diesem verhängnissvollen Abwege bleibt es zu bewundern, dass doch noch einzelne Künstler sich einfacher und natürlicher halten, dass besonders das Bildnissfach manche gediegene Leistung aufweist. Namentlich im Norden behält eine gesundere Richtung auch so weit die Oberhand, dass das alte Erbtheil germanischer Kunst, der Sinn für das Individuelle, Charakteristische, neben jener verflachenden Tendenz in zahlreichen tüchtigen Werken zur Geltung gelangt.


Fig. 351. Apollo und Daphne, von Bernini.

Nicht ohne Adel und Einfachheit ist eine Jugendarbeit des Bildhauers *Stefano Maderno,* die Marmorstatue der heil. Cäcilia in der gleichnamigen Kirche zu Rom. Doch erscheint es auch hier charakteristisch, dass die Heilige am Boden liegend dargestellt ist, als sei sie eben todt hingestreckt worden, dass also das Momentane, Affektvolle den tieferen religiösen Gehalt völlig verschlingt. Der Meister dagegen, welcher den entscheidendsten Einfluss auf die gesammte Skulptur seiner Zeit gewonnen hat, ist der auch als Architekt thätige *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Bei überaus grosser, glücklicher Begabung und einer erstaunlichen Leichtigkeit des Schaffens führt er vornehmlich in der Plastik jene Richtung auf affektvolle, dramatisch entwickelte Handlung zu den äussersten Consequenzen. Scenen wie der Raub der Proserpina oder die vor Apoll fliehende Daphne, beide in der Villa Borghese zu Rom,

sind seine Lieblingsgegenstände. Aber auch in der Schilderung religiöser Ekstase wetteifert er mit den Malern seiner Zeit in Werken wie die heil. Therese, in S. Maria della Vittoria zu Rom, wo dann freilich der Ausdruck einer ohnmächtigen Verzückung auf eine raffinirt sinnliche Schilderung hinausläuft. In monumentalen Arbeiten wie der marmornen Reiterstatue des Constantin, auf dem ersten Podest der Scala Regia im Vatikan herrscht ebenfalls ein hohles Pathos, in seinen Grabmälern der Päpste Urbans VIII. und Alexanders VII. in S. Peter sind der allegorische Apparat und die kokette Behandlung der verschiedenen Kleidungsstoffe bezeichnend.

Von den unzähligen italienischen Künstlern, welche Berninis Richtung folgten, ist *Alessandro Algardi* (1598—1654) einer der bekanntesten und bedeutendsten. Sein kolossales Relief des Attila in S. Peter zu Rom zeigt bei meisterhafter technischer Behandlung die seltsamen Uebertreibungen, zu welchen sich in dieser Zeit das ohnehin schon längst ganz malerisch behandelte Relief verirrte.

Unmittelbar schliessen die **Franzosen**, ohnehin schon aus der früheren Epoche mit italienischen Einflüssen vertraut, sich der berninischen Richtung an, die sie zu einer mit grosser Eleganz vorgetragenen überzierlichen Grazie und äusserlich theatralischen Wirkung bringen. Zu den berühmtesten Meistern gehören *Pierre Pujet* (1622—1694), der besonders in Genua thätig war, und von welchem daselbst in S. Maria da Carignano ein gewaltsam übertriebener gemarterter S. Sebastian vorhanden ist, und *François Girardon* (1630—1715), der vornehmlich durch übergraziöse weibliche Figuren sich auszeichnet. In Rom war sodann auch *Legros* thätig, von welchem eine Statue des h. Ignatius und eine manierirte Allegorie des Glaubens, der die Ketzerei niederschmettert, sich in der Kirche del Gesù befinden. Auch im 18. Jahrhundert setzt sich dieser plastische Styl in Künstlern wie *J. Bapt. Pigalle* (1714 bis 1785) fort, von welchem in der Thomaskirche zu Strassburg das Grabmal des Marschalls von Sachsen herrührt, ein theatermässig wirkungsvolles Werk. Ein anderer französischer Künstler dieser Zeit, *Houdon*, schuf für S. Maria degli Angeli zu Rom die einfach edle Marmorstatue des h. Bruno, von schlichtem Ausdruck demuthvoller Frömmigkeit.

In den **Niederlanden** treten einige namhafte Bildhauer auf, die im Wesentlichen, wie sie denn ihre künstlerische Bildung Italien verdanken, derselben Zeitrichtung folgen, aber doch durch eine edlere, massvollere Behandlung zu glücklichen Ergebnissen gelangen. Dahin gehört *Franz Duquesnoy*, nach seinem Heimathlande *„il Fiammingo“* genannt (1594 bis 1644), der im Wetteifer mit Bernini namentlich in Rom viele Werke geschaffen hat. Eine der schönsten Statuen der ganzen Epoche ist seine h. Susanna in S. Maria di Loreto, einfach und innig empfunden, wie



Fig. 352. Statue Graf Eberhard's des Milden, in der Stiftskirche zu Stuttgart.

wenige jener Zeit. Ausserdem sind seine naiven, frischen Kinderfiguren (Putten) mit Recht berühmt. Sein Schüler *Arthur Quellinus* arbeitete mit grossem Talent in einem lebensvollen, energischen Style die zahlreichen plastischen Werke, welche das Rathhaus von Amsterdam schmücken, besonders die ausgedehnten Gruppen der beiden Giebelfelder, allegorische Verherrlichungen der handelsmächtigen Stadt. Auch in Berlin findet man Spuren der Thätigkeit dieses tüchtigen Künstlers.

Deutschland besitzt aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts eine überaus grosse Menge von Grabdenkmalen in seinen Kirchen und Domen, Zeugnisse eines regen künstlerischen Sinnes, der oft Werke von tüchtiger Naturauffassung und meist grossem dekorativen Werthe zu Tage gebracht hat. Die Dome zu Köln, Mainz und Würzburg sind besonders reich an gediegenen Arbeiten dieser Art, ausserdem gehören die elf Standbilder württembergischer Fürsten, welche seit 1574 im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart errichtet wurden, zu den tüchtigsten, die zahlreichen Gräber im Chor der Stiftskirche zu Tübingen aber zu den prunkvollsten Arbeiten der Epoche. Ein Prachtwerk ersten Ranges, ebenfalls noch vom Ende des 16. Jahrhunderts, ist das marmorne Grabdenkmal des Kurfürsten Moritz von

Sachsen im Dom zu Freiberg. Auf dem von acht bronzenen Greifen getragenen Deckel des Sarkophags sieht man das knieende Marmorbild des Fürsten. — Bemerkenswerth ist die schon um diese Zeit häufig hervortretende Thätigkeit niederländischer Künstler in Deutschland. So stammt der Herkulesbrunnen zu Augsburg vom Jahr 1599 von *Adrian de Vries*; so der zierliche Brunnen in einem kleinen Hofe des königlichen Residenzschlosses zu München von dem auch als Maler am dortigen kurfürstlichen Hofe vielfach beschäftigten *Peter de Witte*, der seinen Namen in *Candido* italienisirte, während etwas früher (1589) in Nürnberg ein deutscher Künstler *Benedict Wurzelbauer*, den reichen, anmuthig dekorativen Brunnen neben der Lorenzkirche ausführte.



Fig. 853. Reiterstatue des grossen Kurfürsten, von A. Schlüter.

Niederländische Einflüsse lassen sich sodann auch in Berlin nachweisen, wo *Andreas Schlüter* (c. 1662 bis 1714) als einer der grössten Künstler dieser langen Epoche baute und meisselte. Für seine hohe Bedeutung im Fach der Skulptur zeugen die zahlreichen dekorativen Reliefs, welche er im königlichen Schlosse ausführte, sowie die ergreifenden Köpfe sterbender Krieger, welche er im Hofe des Zeughauses über den Fenstern anbrachte, vor Allem aber die kolossale bronzene Reiterstatue des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke, ein Werk von grossartigem Aufbau,

voll mächtiger Bewegung und grandioser Formbehandlung. Etwas später war in Wien der ebenfalls durch edle Naturauffassung hervorragende *Rafael Donner* thätig, der 1739 den Brunnen auf dem neuen Markte mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Flüsse Oesterreichs schmückte. Diese letztgenannten Meister stehen in einer schon ganz erschlafften und in Manierismus untergegangenen Zeit als vereinzelte seltene Erscheinungen da.

2. Die Malerei.

Dieselbe Zeitrichtung, welche die Skulptur zu Abwegen und Entartung fortriss, brachte im Laufe des 17. Jahrhunderts die Malerei noch einmal zu einem wundersamen Aufschwung, ja zu einer ganz neuen, eigenthümlichen Blüthe. Die Malerei dieser Epoche ist eine der merkwürdigsten und glänzendsten Erscheinungen der Kulturgeschichte. Während der öffentliche Zustand Europas kein erfreulicher war, während der moderne Absolutismus sich breit über die Länder hinlagerte und alles frische nationale Leben der Völker erstickte, erlebt die Malerei eine vielseitigere, umfassendere, ausgedehntere Pflege, als ihr jemals vorher zu Theil geworden war. Es ist, als habe der moderne Geist in ihr recht eigentlich für lange Zeit das ihm entsprechendste Medium für den Ausdruck seines mannichfaltigen Wesens gefunden und dieses am lebhaftesten darin ausgeprägt. Denn erstlich ist diese Lieblingskunst der Zeit über ein grösseres geographisches Gebiet ausgebreitet als je zuvor, und wird nicht bloss in Italien, Brabant und Holland, sondern auch in Spanien, Frankreich und England mit Eifer und Erfolg angebaut, während nur in Deutschland, das der dreissigjährige Krieg zerfleischte, die Lust zur künstlerischen Produktion erstirbt. Sodann aber ist der Anschauungskreis, aus welchem die Malerei ihre Werke schöpft, ebenso mannichfaltig und verschieden wie die einzelnen Länder, die sich ihr hingeben. Denn während in den katholischen Gebieten die Kunst noch einmal aus der fast unerschöpflichen Quelle der kirchlichen Stoffe neue Anregungen gewinnt, hat andererseits das Walten des modernen protestantischen Geistes den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt und den Blick auf die unermessliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die charakteristische Bedeutung der Thierwelt und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den waltenden Geist des Menschen eine besondere ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiss die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu bewegen und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft,

das Thierstück und Stillleben in selbständiger Berechtigung auf. Die Befreiung des Individuums vom hergebrachten Stoffgebiete wird also jetzt erst eine vollständige, und der einzelne Künstler fühlt sich dem ganzen Universum wieder gegenübergestellt, als ob er eben erst geschaffen und in den Genuss und das Anschauen der reichen, herrlichen Gotteswelt hineingesetzt sei. Ganz neue Formen und Weisen der Darstellung erfolgen daraus, neue Ergebnisse für die Technik, vor allem für die Entwicklung der Farben werden dadurch gewonnen und auch nach dieser Seite grosse, epochemachende Erscheinungen hervorgerufen.

So verschieden aber auch nach geistigen Richtungen, nach Stoffgebieten, Auffassung und technischer Durchführung alle diese Zweige der Malerei sind, ihr gemeinsamer Grundzug ist der Naturalismus, der völlige Bruch mit der Tradition in jeder Hinsicht, das Streben alle Gegenstände, seien sie heilig oder profan, in grossem historischen Styl oder in der zierlichen Art der Kabinetsmalerei durchgeführt, mit möglichster illusorischer Nachahmung der Wirklichkeit vorzuführen. Wie dies in den einzelnen Ländern und Gattungen der Malerei freilich zu sehr verschiedenartigen Resultaten auslief, muss die Einzelbetrachtung nachweisen. In dieser aber werden wir nur das Wesentliche in kurzer Andeutung berühren, da die unermessliche Fülle des in dieser Zeit Geschaffenen ein spezielleres Eingehen für unsern Zweck unmöglich macht, ausserdem aber in dem allgemein verständlichen Prinzip des Naturalismus genügende Anknüpfungspunkte für den modernen Betrachter gegeben sind. Wir bemerken nur noch, dass im 18. Jahrhundert ein allgemeines Nachlassen und Erblassen der künstlerischen Kraft auch für die Malerei eintritt, die darin das endliche Loos der Schwesterkünste theilen musste.

a. Italienische Historienmalerei.[1]

In Italien ist es wieder die Kirche, welche den Dienst der Künste, besonders der Malerei, auch jetzt in ausgedehnter Weise in Anspruch nimmt. Aber die Tendenz ist eine durchaus neue. Die Reformation hatte die Welt erschüttert und selbst der katholischen Hierarchie das ehemalige Gefühl ruhiger Sicherheit, festbegründeter Existenz geraubt. Sie erkannte, dass es gelte, sich mit gesammelter Kraft gegen den gefährlichen Feind zu rüsten. Es entstand daraus ein neuer mächtiger Aufschwung des Katholicismus, ein kühnes und gewandtes Ringen nach Wiedererlangung der alten Macht, nach Unterdrückung und Ausrottung der Widersacher, als dessen gewaltigster Ausdruck und Vertreter der Jesuitenorden sich erhob. Wollte aber der Klerus die alte Herrschaft über die Gemüther wiedererlangen, so musste er den Bund mit den neuen Mächten, welche die

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 94.

Welt beherrschten, nicht scheuen, und so sehen wir nun plötzlich die Kirche einen Pakt mit dem Naturalismus schliessen. Wie sie durch prunkvolle neue Gotteshäuser die erregte Menge zu gewinnen suchte, so wollte sie in allen Kunstwerken, deren sie bedurfte, durch leidenschaftlichen Affekt und hinreissenden Glanz der Wirklichkeit die Gläubigen für die heiligen Gestalten und Ereignisse neu interessiren. Die Malerei konnte ihr hierin am weitesten entgegenkommen, und sie that es, weil in ihr ja derselbe Drang der Zeit nach mächtigem Naturalismus und ergreifendem Pathos lebte.

Nachdem im Laufe des 16. Jahrhunderts fast alle italienischen Schulen einem hohlen Manierismus verfallen waren, erheben sich nun zwei selbständige Richtungen neben einander, die sich einen neuen Ausgangspunkt für eine freiere, dem Ringen der Zeit entsprechende Entfaltung suchen. Die Einen finden ihn in einem Zurückgehen auf die grossen Meister der Blüthezeit und in einem allseitigen Studium ihrer allbewunderten Eigenschaften; es sind die Eklektiker. Die anderen gehen auf eine ursprünglichere Quelle zurück, indem sie sich rückhaltlos der Natur in die Arme werfen und nach energischer Wiedergabe derselben streben; man nennt sie daher die Naturalisten. Wir haben beide gesondert zu betrachten.

Schon im Ausgange des 16. Jahrhunderts war ein verwandtes Streben, die Malerei aus der Verwilderung der Manieristen zu einem gesunderen Lebensprinzip zurückzuführen, in einzelnen oberitalienischen Schulen hervorgetreten und hatte zu beachtenswerthen Erfolgen geführt. Die Künstlerfamilien der *Campi* zu Cremona und der *Procaccini* zu Mailand sind als Hauptträger dieser Richtung zu nennen. Erfolgreicher und bedeutender gestaltete sich die bolognesische Schule, als deren Gründer *Lodovico Caracci* (1555 bis 1619) dasteht. Er stiftete in Bologna eine Akademie und führte zuerst mit Bewusstsein das umfassendste Studium der grossen Meister der Blüthezeit als Basis für die Neugestaltung der Malerei ins Leben. Wenn er dabei auch rein äusserlich für die Zeichnung auf die Antike, für die Grossartigkeit auf Michelangelo, für die Composition auf Rafael, für die Farbe auf die Venezianer und für Anmuth auf Correggio verwies, so kam es doch nicht zur buchstäblichen Ausführung eines solchen in sich widerstreitenden Programms, sondern das ernste und vielseitige Studium der Natur führte seine Schüler von selbst zu einem Style, in welchem allerdings Manches von den höchsten Eigenschaften jener Meister wiederklingt, aber auf der Basis eines durchaus selbständigen und neuen Lebensgefühles. Dieses überwiegt denn auch auf bewundernswerthe Weise in den Leistungen der grossen Künstler dieser Zeit bei Weitem die bisweilen wohl hervortretende bewusste Kühle und akademische Regelrichtigkeit des Styles.

Von Lodovico, der hauptsächlich als Lehrer thätig war, rühren meh-

rere Gemälde in der Pinakothek zu **Bologna**, welche ihn als Nacheiferer Correggios erkennen lassen; ferner die Fresken in S. Micchele in Bosco daselbst, Scenen aus dem Leben des h. Benedikt und der h. Cäcilia, die er mit seinen Schülern ausführte. Unter diesen sind seine beiden Neffen *Agostino* (1558—1601) und *Annibale Caracci* (1560—1609) zuerst zu nennen, Agostino wiederum mehr durch seine Lehrthätigkeit und seine Kupferstiche bemerkenswerth, Annibale aber auch als Maler vielfach und

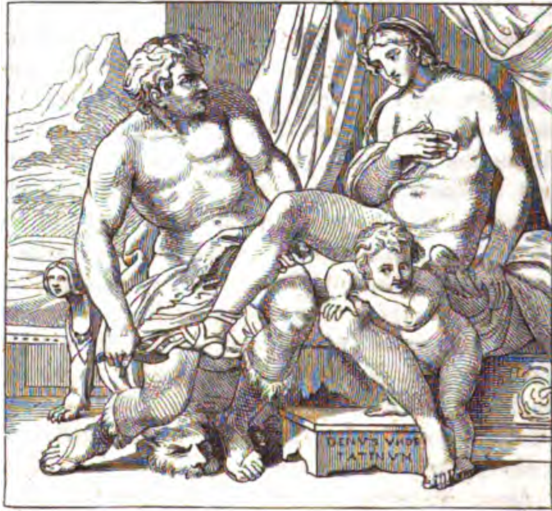


Fig. 354. Venus und Mars, von Annib. Caracci.

mit Erfolg beschäftigt. Er zuerst weiss das Prinzip der Schule mit grosser selbständiger Begabung zu verwirklichen und gibt in manchen Gemälden einen wahrhaft bedeutenden Nachklang der grossen Meister, die er als Vorbilder verehrte. Eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu **Bologna**, eine treffliche Darstellung des h. Rochus, der Almosen austheilt, in der Galerie zu **Dresden**, eine edle, ergreifende Maria mit dem Leichnam Christi, im Palazzo Borghese zu **Rom** gehören zu seinen tüchtigsten Werken. Den letzteren Gegenstand hat er mehrmals wiederholt und darin jener Richtung auf Affekt gehuldigt, welche überhaupt die religiöse Malerei dieser Epoche zu ähnlichen Stoffen der Trauer, des Schmerzes, der Ekstase mit Vorliebe hintreibt. Das Hauptwerk des Meisters sind die Fresken mythologischer Art, welche er in der Galerie des Palazzo Farnese zu **Rom** ausführte. In Anordnung und Styl wirkt hier Michelangelos Decke der sixtinischen Kapelle in freier, lebendiger Auffassung nach, dabei herrscht eine Schönheit und Klarheit der Farbe, wie sie im Fresko

nur selten erreicht worden, und wenn auch die Gegenstände nicht mit der Frische und inneren Lebenskraft der rafaelischen Zeit gegeben sind, so haben sie doch in Anordnung, Zeichnung und Modellirung bewunderns-würdige Vorzüge (Fig. 354). Ausserdem malte Annibale mit frischer, oft derber Laune Genrebilder des gemeinen Lebens, wie er auch zu den Ersten gehört, die selbständige landschaftliche Darstellungen gewagt haben.

Einer der bedeutendsten Schüler der Caracci ist *Dominichino*, eigentlich *Domenico Zampieri* (1591 bis 1641), wenngleich nicht durch grosse Kraft der Phantasie, doch durch einen freien, glücklichen Natursinn, eine überaus gediegene Technik und Beherrschung aller malerischen Mittel,



Fig. 355. H. Cäcilia, von Domenichino.

sowie durch eine schöne Naivetät den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Manche zum Theil sehr bedeutende Fresken stammen von seiner Hand; so die grossartigen Gestalten der Evangelisten an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom; das Leben der h. Cäcilia in

S. Luigi de' Francesi daselbst und die Geschichten des h. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata. In diesen Werken sucht er meistens durch lebendige, charakteristische Volksfiguren den heiligen Vorgängen einen neuen Reiz zu geben, der durch die Feinheit und Lebenswahrheit der Schilderung dann auch erreicht wird und einen Beleg dafür gibt, wie auch bei den sogenannten Eklektikern der Naturalismus das eigentlich bewegende Motiv der Darstellung ist.

Von seinen Tafelbildern gehört die Communion des h. Hieronymus in der Galerie des Vatikans zu den bedeutendsten, voll trefflicher dem Leben entnommener Züge, wirksam im Aufbau und meisterlich gemalt. Sodann sind ein mehrfach vorkommender, begeistert aufblickender Evangelist Johannes und die naiv dargestellte h. Cäcilia im Louvre zu Paris (Fig. 355) zu nennen, letztere in dem phantastischen Aufputz mit Turban und reichen Gewändern, der bei den Malern dieser Schule allgemein beliebt wurde. Ein anziehendes mythologisches Bild besitzt die Galerie Borghese zu Rom in der Diana mit ihren Nymphen, die theils mit Baden, theils mit Wettschiessen sich ergötzen. Hier kommt die Landschaft zu bedeutender Geltung, wie sie in manchen Bildern des Meisters sogar ganz selbständig behandelt ist. In anderen Vertretern der Schule wie *Francesco Albani* (1578—1660) herrscht die Neigung zu landschaftlichen, namentlich idyllischen Schilderungen mit mythologischer Staffage fast ausschliesslich vor.

Einer der glänzendsten Meister der Zeit ist sodann *Guido Reni* (1575—1642), ein überaus fruchtbarer Künstler, der zuerst in energischer Weise sich mehr der naturalistischen Auffassung anschloss. Bis zu krasser Einseitigkeit steigert sich dies Streben in der Kreuzigung Petri, in der Sammlung des Vatikans, einer der vielen in dieser Zeit beliebten Henkerscenen, in denen eine widerwärtige Rohheit des Sinnes sich verräth. In diese erste Epoche gehören auch mehrere Bilder der Pinakothek zu Bologna, namentlich der grossartige Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, sowie der effektvoll und dramatisch componirte bethlehemitische Kindermord, ferner ein treffliches Bild der heiligen Einsiedler Antonius und Paulus im Museum zu Berlin, Gestalten von markiger Charakteristik und grandioser Formbehandlung.

In seiner mittleren Lebenszeit huldigt Guido mehr dem Streben nach weicher Anmuth, das in seinem berühmten Freskobilde der Aurora und des Phöbus mit den Horen im Pal. Rospigliosi zu Rom zu einer in sich vollendeten edlen Leistung sich gipfelt, in andern Werken aber allmählich zu einem flachen, hohlen Idealtypus weiblicher Schönheit, zu übertrieben weichlichen Formen und endlich selbst zu einem Verblassen seines sonst so blühend frischen, zarten Colorits führt.

Lebensvoller, naturalistischer und besonders durch eine kräftige, leuchtende Färbung ausgezeichnet, die nur zuweilen in den Schatten des Flei-

sches etwas zu schwer wird, ist *Guercino,* eigentlich *Francesco Barbieri* (1590—1666). Auch er erscheint in seinen früheren Werken markiger und kommt erst in späterer Zeit zu einer ähnlichen Verweichlichung des Styles. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört das Freskobild der Aurora



Fig. 356. Magdalena aus Pal. Colonna zu Rom, von G. Reni.

in der Villa Ludovisi zu Rom; ferner im Palazzo Spada daselbst die sterbende Dido, mehrere grosse Bilder in der Pinakothek zu Bologna, und manches Andere in den Galerieen diesseits und jenseits der Alpen. Weit äusserlicher, flacher fasst *Giov. Lanfranco* seine Kunst auf, während dagegen der liebenswürdige, wenngleich beschränkte *Sassoferrato,* eigentlich *Giov. Battista Salvi* (1605—1685) in seinen zahlreichen Andachtsbildern den Ausdruck gemüthlicher Innigkeit erreicht. Zu den edelsten und tüchtigsten Meistern der Zeit ist noch *Christofano Allori* (1577 bis 1621) zu nennen, dessen Hauptwerk, die prächtige Judith mit dem Haupte des Holofernes, sich in der Galerie Pitti zu Florenz befindet. Endlich gehört der in affektirter Süsslichkeit und Sentimentalität sich gefallende *Carlo Dolci* (1616—1686) noch in diese Reihe.

Energischer, rücksichtsloser kommt das eigentliche Wesen jener Zeit in den Naturalisten zu Tage, die im Streben nach leidenschaftlichem Ausdruck sich der Formen der niederen Natur bedienen und darin ebenso

gewaltsam verfahren, wie sie sich überhaupt im Leben benehmen. Verfolgung und Intrigue, Gift und Dolch regieren bei mehreren dieser Künstler und müssen ihnen in ihrem ehrgeizigen Wetteifer mit andern Kunstgenossen nicht selten Beistand leisten. Das Haupt dieser Richtung ist *Michelangelo Amerighi*, nach seinem Geburtsort *Caravaggio* genannt (1569—1609) in jeder Hinsicht ein ächter Sohn seiner Zeit, wild und leidenschaftlich im Leben wie in seinen Gemälden. Wo er heilige Vorgänge malt, wie in den Fresken aus der Geschichte des h. Matthäus in S. Luigi



Fig. 357. Falsche Spieler, von Caravaggio.

de' Francesi zu Rom, oder wie in dem grossen Altarbilde der Grablegung Christi im Vatikan, versetzt er die Vorgänge durchaus auf das niedrigste Niveau des Lebens. Es sind wilde, hässliche, selbst freche und gemeine Gestalten, die er gibt, aber sie sind mit gewaltiger Lebenskraft ausgestattet und im Ausdruck ihrer Empfindungen zwar niemals edel, aber von oft erschütternder Wahrheit und überwältigender Tragik. Dazu sind die Gestalten in einem kühnen, markigen Colorit durchgeführt, und die jähen, grellen Beleuchtungsblitze, die unheimlich darüber hinfahren, lassen die Modellirung in dunklen, kräftigen Schattentönen hervortreten. Am glücklichsten gelingen die Bilder, in welchen die Prätension heiliger Handlungen fortfällt und das Vagabundengesindel jener wilden Zeit in verwegenen Gestalten und frevelhaften Handlungen sich zeigen darf. So die berühmten

mehrmals wiederholten »falschen Spieler« (ein Exemplar in der Galerie zu Dresden, ein anderes im Palazzo Sciarra zu Rom), die wahrsagende Zigeunerin und andere ähnliche.

Der vulkanische Boden von Neapel wird sodann der Hauptsitz dieser Schule, als deren extremster und rücksichtslosester Repräsentant dort der Spanier *Giuseppe Ribera*, genannt *Spagnoletto* (1593—1656) dasteht. In seinen früheren Bildern wie in der meisterhaften Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino zu Neapel noch gemässigt, huldigt er in seinen späteren zahlreichen Arbeiten der energischen Darstellung des Leidenschaftlichen und Schrecklichen, die namentlich in seinen Marterbildern zu scheusslichen Henkerscenen herabsinkt. Eine gewaltige Kühnheit der Behandlung, namentlich ein meisterhaft durchgeführtes Helldunkel verleiht seinen Bildern eine besondere fast dämonische Stimmung.

Zu den Nachfolgern dieser Richtung, die indess nur selten zu solchen Extremen sich verirren, gehören ausser *Salvator Rosa*, der uns später unter den Landschaftern wieder begegnen wird, ein tüchtiger sicilianischer Maler *Pietro Novelli*, bekannter unter dem Namen *Monrealese*; ebenso der Niederländer *Gerard Honthorst*, der wegen seiner Vorliebe für nächtliche Beleuchtungseffekte den Beinamen *Gherardo dalle Notti* führt; ferner der ausgezeichnete Schlachtenmaler *Michelangelo Cerquozzi* und der Franzose *Jacques Courtois* (oder Cortese), auch *Bourguignon* genannt, und der höchst begabte, aber durch seine rasende Schnellmalerei berüchtigte *Luca Giordano* (1632—1705), der von dieser Eigenschaft den Zunamen »Fa presto« erhielt und sein glänzendes Talent durch leichtfertige Oberflächlichkeit ruinirte.

b. Spanische Malerei.[1]

Spanien, das Hauptland des restaurirten Katholicismus, die Wiege Loyolas und der Inquisition, der Heerd einer religiösen Schwärmerei, die sich mit der leidenschaftlichen Sinnlichkeit des Südens verbindet, erlebt erst in dieser Epoche die glänzende Blüthe seiner Malerei. So tief war hier die Kunst mit dem kirchlichen Leben verwachsen, dass sie von der Zerrüttung des Staates und der Verarmung des Landes keine nachtheilige Einwirkung empfing. In ihren Aufgaben waltet noch weit mehr als in denen der gleichzeitigen Kunst Italiens das kirchliche Element vor; aber auch hier ist es jene neue, erst durch den Gegensatz des Protestantismus hervorgetriebene, gewaltsame Steigerung der religiösen Empfindung, welche die Malerei zum möglichst ergreifenden Ausdruck hindrängt. Die innigste mönchische Askese, die zarteste Hingebung, die erdvergessende Ekstase, und der feurig aufflammende Fanatismus sind in keiner Epoche so gewal-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 97.

tig von der Kunst verherrlicht worden, wie in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Dass auch hier bei einem südlich erregbaren Volke der Naturalismus den Ausgangspunkt bildete, ist wohl zu begreifen; dass ferner wie in der italienischen Kunst dieser Zeit, aber noch viel ausschliesslicher und dominirender als dort, die Farbe das Grundelement dieser ganz auf Stimmung und affektvolle Schilderung gerichteten Kunst ausmachte, ergibt sich ebenso natürlich. Gefördert aber wird diese Tendenz nicht bloss durch Studien nach Tizian und den grossen Niederländern Rubens und Van Dyck, sondern vorzüglich durch eine dem Spanier angeborne feine Organisation für die Wirkungen der Farbe, namentlich unter dem Einfluss einer fein abgestuften Luftperspektive. In der Ausbildung dieser Anlage hat die spanische Malerei ihre höchsten Triumphe errungen und sich der innerlich verwandten gleichzeitigen Blüthe ihrer Poesie ebenbürtig hingestellt.

Die grösste Bedeutung concentrirt sich jetzt in der Schule von Sevilla, die wir schon früher in tüchtigen Anfängen kennen lernten (S. 686). In *Francisco Pacheco* (1571—1654) ist noch ein Nachklang jener früheren Richtung; *Juan de las Roëlas* (1558 — 1625) verpflanzt aber die Farbenschönheit der Venezianer auf spanischen Boden und findet an dem durch freie, kühne Behandlung eines kraftvollen Colorits ausgezeichneten *Francisco de Herrera* d. ä. (1576—1656) eine wirksame Unterstützung. Bedeutend tritt sodann der Schüler des Roëlas, *Francisco Zurbaran* (1598 bis 1662) hervor, der seine durch tief religiösen Ausdruck hervorragenden Werke vermöge eines trefflichen, naturalistisch durchgebildeten Colorites zu energischer Wirkung erhebt. Heilige Ekstase, Zerknirschung, schwärmerische Gluth herrscht in allen seinen Bildern. In der Galerie zu Sevilla ist namentlich der h. Thomas von Aquin als ein Hauptwerk zu nennen. — Eine selbständige Stellung nimmt der auch als Architekt und Bildhauer hervortretende *Alonso Cano* ein (1601—1667), der in seinen ebenfalls überwiegend kirchlichen Darstellungen eine energischere plastische Modellirung und eine schärfere Formbezeichnung erstrebt.

Einer der Hauptmeister der Schule ist *Don Diego Velazquez de Silva* (1599—1660), der aus der mönchischen Beschränkung der meisten spanischen Maler zu einem freieren Weltblick, zu umfassender, vielseitiger Bethätigung eines reichen Talentes gelangt.[1] Er beginnt mit einer energischen Auffassung der Natur, die in mehreren meisterhaft behandelten Genrebildern, im Museum zu Madrid und in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London, anfangs sogar noch hart, dann aber bald in edler, geläuterter Anmuth sich kundgibt. Mehrere Reisen nach Italien, wo er seinen Styl zu hohem Adel und maassvoller Schönheit ausbildete, wurden für seine Kunst entscheidend. Noch wichtiger aber war es, dass er zum Hofmaler Philipps IV. ernannt und fortan überwiegend als Bildnissmaler

[1] Velazquez und seine Werke, von *William Stirling*. Deutsche Uebers. Berlin 1856.

in Anspruch genommen wurde. Seine Portraits sind an Grossartigkeit der Auffassung, in freier, vornehmer Haltung, in schöner Anordnung und meisterlich kühner, breiter, vollendeter Behandlung des Colorits von unvergleichlich hinreissender Gewalt des Lebens. Zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art gehören Philipp IV., lebensgross zu Pferde, in den



Fig. 358. Weibliches Portrait. Von Velazquez.

Uffizien zu Florenz, höchst wirkungsvoll und imponirend, prächtig in der Farbe; ferner das Brustbild des Papstes Innocenz X. im Palazzo Doria zu Rom, und mehrere der vorzüglichsten in der Galerie zu Madrid, darunter namentlich wieder ein Reiterbildniss Philipps IV., ein zu idyllisch anmuthiger Genrescene entwickeltes Portrait der Infantin Margaretha, und die Uebergabe von Breda, eine zu einem historischen Moment verbundene Gruppe trefflicher Portraits. Dass Velazquez aber auch in anderen Gattungen Meister war, beweisen seine trefflichen Landschaften, Genrebilder und mehrere religiöse Compositionen, darunter namentlich die mächtig wirkende Krönung der Madonna im Museum zu Madrid.

Auch der andre grosse Hauptmeister der Schule von Sevilla, *Bartolomé Esteban Murillo* (1618—1682) steht frei über dem beschränkten Standpunkte der meisten spanischen Maler, und überragt an Vielseitigkeit und Tiefe sowohl Velazquez wie jeden anderen seiner Landsleute. In

seinen zahlreichen religiösen Bildern verklärt sich die specifisch nationale Auffassung zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Inneren strömenden Gluth, die ebensowohl zarte Innigkeit, wie stürmische Begeisterung auszudrücken vermag. Aber auch die Wirklichkeit weiss er sowohl im derben humoristischen Genrebild, wie im fein und lebenswahr hingestellten Portrait mit unvergleichlicher Frische und Kraft zu behandeln. Das Colorit und das weiche duftige Helldunkel, sowie die feinste Abtönung der Luftperspektive hebt er ebenfalls zu einer unübertroffenen Vollendung. Auch für Murillo ist es charakteristisch, dass er von der energischen Auffassung des niederen Lebens ausgeht. Einige Bilder dieser Art, namentlich in der Pinakothek zu München, welche Bauern, zerlumpte Gassenbuben u. dergl. beim Faullenzen, Naschen, Kartenspielen darstellen, sind von unvergleichlicher Energie der Naturbeobachtung und in kraftvoller Farbenbehandlung geschildert. In manchen religiösen Darstellungen wirkt diese Art der Auffassung nach, besonders in seinen Madonnen, wie in der Galerie zu Dresden, der Galerie Pitti zu Florenz u. a., wo die ruhig mit dem Kinde dasitzende Mutter nur durch den Heiligenschein zur Gottesmutter wird, im Uebrigen nicht über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit hinauskommt.

Erst wo er die Madonna selbst im Affekt schwärmerischer Verzückung geben kann, in jenen wunderbaren Bildern, wo sie von Himmelslicht umfluthet, von weiten Gewändern umflossen, auf Wolken stehend emporgetragen wird, und ihr sehnsüchtiger Blick dem Körper voraus himmelan strebt, erreicht Murillo einen Ausdruck religiöser Schwärmerei, wie ihn glühender, hinreissender die Malerei nie geschaffen hat. Die Auffassung in diesen Bildern, von denen eins der berühmtesten die Sammlung des Louvre zu Paris besitzt, zeigt ihn am nächsten mit Correggio verwandt, aber die Schwärmerei des Spaniers, obwohl durch ähnliche Mittel ausgedrückt, ist ungleich edler, reiner, himmlischer. Die nämliche Stimmung einer hingebenden Inbrunst athmen seine zahlreichen Bilder, in denen er die Verzückungen und Visionen verschiedener Heiligen dargestellt hat; aber auch hier geht er über den beschränkten Ausdruck mönchisch fanatischer Erregung hinaus und gelangt zu einer edleren, durch Naivetät und Wahrheit bezaubernden Empfindung. Eins der gepriesensten Werke ist die Vision des h. Antonius von Padua in der Kathedrale zu Sevilla, die in ähnlicher Weise auch im Museum zu Berlin sich findet. Andre treffliche Werke dieser Art im Museum zu Madrid. Endlich kennt man auch einige meisterhafte Portraits von seiner Hand, besonders ein männliches Bildniss im Louvre und das herrlich gemalte Portrait eines Kardinals im Museum zu Berlin.

Auch die Schule von Madrid, durch den Hof mehr zur Portraitmalerei veranlasst, zeichnet sich durch eine Reihe tüchtiger Meister aus,

die ebenfalls eine feine Durchbildung des Colorits erreichen, und von denen wir *Antonio Pereda* (1590—1669), besonders aber *Juan Careño de Miranda* (1614—1685) hervorheben. Auf diese und andre Meister übte vorzüglich Velazquez einen entscheidenden Einfluss. Eine unselb-



Fig. 359. Murillo's h. Johannes. Museum zu Madrid.

ständigere Aufnahme früherer Richtungen zeigt dagegen schon *Claudio Coello*, der bis zum Jahr 1693 lebte. — Endlich ist noch als Haupt der Schule von Valencia der in Italien, besonders nach Werken des Fra Sebastiano del Piombo gebildete *Francisco Ribalta* (1551—1628) zu nennen, der bisweilen eine grossartige Formbehandlung mit einem warmen, harmonischen Colorit verbindet. Im 18. Jahrhundert siecht auch in Spanien die Malerei hin, und fristet nur kümmerlich durch eine studirte Nachahmung früherer Meister ihr Dasein.

c. Niederländische Historienmalerei.

Reicher und vielseitiger als selbst in Italien und Spanien entfaltete sich die Malerei dieser Epoche in den Niederlanden. Nicht bloss bildete sich ein ähnlicher Gegensatz, wie zwischen den Eklektikern und Naturalisten in Italien, zwischen der Schule von Brabant und der von Holland heraus, sondern es war vorzüglich hier der Boden, auf welchem ganz neue, überaus fruchtbare Darstellungsgebiete für die Kunst erschlossen wurden. Allen diesen verschiedenen Richtungen liegt aber als gemeinsame Basis eine frische, ächt nationale Empfindungsweise zu Grunde, welche sowohl für die Auffassung wie für die Formbehandlung und die technische Durchbildung durchweg eine originelle Färbung mit sich bringt.

Die Schule von Brabant[1] schliesst sich mehr der Ueberlieferung an, wie denn dieser Theil des Landes trotz der schweren Kämpfe des 16. Jahrhunderts sich von der spanischen Herrschaft so wenig, wie vom Katholicismus loszureissen vermochte. Es ist also die dritte grosse Schule dieser Epoche, welche ihre kirchlichen Inspirationen aus dem wiederbelebten Katholicismus schöpft, dabei aber mit derselben Unbefangenheit, wie die Italiener und Spanier, sich einer naturalistischen Darstellungsweise hingibt. Der Hauptmeister der Schule und ihr Gründer ist *Peter Paul Rubens*, der von 1577 bis 1640 lebte, eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Bei seinem Lehrer Octavius van Veen konnte er nur jene manieristische Nachahmung der Italiener aufnehmen, die fast ein halbes Jahrhundert lang das eigene nationale Kunstleben der Niederlande verdrängt hatte. Aber mit dreiundzwanzig Jahren ging der junge Rubens selbst nach Italien, wo er in einem siebenjährigen Aufenthalte sich durch das Studium Tizian's und Veronese's eine dem Drange seiner Zeit entsprechende Grundlage für seine Darstellung erwarb. Aus seinen früheren Bildern, besonders den in Italien befindlichen, tönt ein deutlicher Nachklang der grossen Venezianer uns entgegen. Bald aber hatte seine eigene mächtige Künstlernatur sich selbständig losgerungen und schuf nun einen Styl, in welchem sie sich frei und lebensgewaltig aussprechen konnte.

Leidenschaftliche Bewegung, kühne Thatenlust, tiefe, mächtige Empfindung sind die Elemente seiner Kunst. Ihnen zu Liebe ruft er ein Geschlecht von Gestalten ins Dasein, die in oft überschwellender körperlicher Kraft sich jedem Impulse gewachsen zeigen. Wenn die Existenz der von den venezianischen Meistern geschaffenen Gestalten auf der höchsten, edelsten Genussfähigkeit beruht, so macht in den Rubens'schen Charakteren sich das Bedürfniss der That, des lebensfrischen Handelns als Kern ihres Daseins geltend. Seine Menschen athmen aus einer freien,

[1] Denkm. d Kunst, Taf. 95.

durch keine Fesseln gehemmten heroischen Kraft und Machtfülle; sie entbehren freilich des reineren Formenadels der italienischen Eklektiker, aber sie ersetzen ihn durch die unerschöpfliche Lebendigkeit. Seine Compositionen sind nicht nach strengen Linienmotiven abgewogen, aber es herrscht in ihnen ein Zusammenklang mächtiger, leidenschaftlich erregter Charaktere, wie kein andrer Künstler sie gegeben hat. Vergleicht man in dieser



Fig. 360. Rubens Auferweckung des Lazarus.

Hinsicht den Meister mit Michelangelo, so sieht man bald, dass in Rubens' Gestalten eine derbere, dem unmittelbaren Leben entnommene Stofflichkeit vorherrscht, und dass ihre Affekte weniger aus der Tiefe des Gedankens, als aus der Energie des sinnlichen Naturells fliessen. Dem entspricht auch der hinreissende Zauber seines leuchtenden, frischen, mit breiten, kühnen Meisterstrichen behandelten Colorits, das sich mit einer vielleicht beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens und staunenswerther Produktionskraft verbindet.

Eine Menge von meist grossen, figurenreichen Bildern, darunter Arbeiten von kolossalen Dimensionen, begegnet uns in den Kirchen und Galerien seines Vaterlandes und in fast allen Museen Europa's. Am gediegensten sind darunter die bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstandenen Werke. Später bei massenhaft ihn bedrängenden Bestellungen wurde die Behandlung flüchtiger, auch die Hülfe seiner zahlreichen Schüler nothwendig; aber auch jetzt und selbst in den Bildern, wo eine etwas übertriebene sinnliche Fülle, Schwere, Derbheit, eine etwas ins Niedrige



Fig. 861. Kinderscene von Rubens. Museum in Berlin.

gehende Charakteristik sich ankündigt, bricht durch diese Mängel in unverwüstlicher Herrlichkeit das eminente Lebensgefühl des Meisters versöhnend hervor.

Aus der unabsehbaren Reihe seiner Werke heben wir nur einige der wichtigsten hervor. Seine Altarbilder behandeln die mannichfachsten Gegenstände der heiligen Geschichte, meist in einem Moment leidenschaftlich dramatischer Bewegung. So die berühmten beiden Bilder in der Kathe-

drale zu Antwerpen, die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme und mehrere treffliche Werke in der Akademie daselbst. Ferner im Museum zu Madrid eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters, das Wunder der ehernen Schlange; in der Galerie des Belvedere zu Wien zwei lebensvolle Schilderungen von Wunderthaten des Franziskus Xaverius und des Ignatius von Loyola; in der Pinakothek zu München das kolossale jüngste Gericht; in der Peterskirche zu Köln die widerwärtige, aber meisterhaft gemalte Marter des h. Petrus, und manches andere. Sodann zahlreiche mythologische Darstellungen voll heroischer Kühnheit und sinnlicher Gewalt, wie die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München, der Liebesgarten in der Galerie zu Dresden und mehrere Bilder in den Galerien zu Blenheim, Madrid u. s. w.

Selbst die vom Zeitgeschmack ihm abgerungenen allegorischen Darstellungen weiss er mit einem grossartigen Hauche unmittelbarer Wirklichkeit zu erfüllen, wie z. B. die einundzwanzig Gemälde im Louvre, welche die Geschichte der Maria von Medici behandeln. Sodann gibt es von dem unerschöpflichen Meister einzelne tüchtige Genrebilder, wild bewegte Thierstücke, höchst grossartige Landschaften und überaus lebendig aufgefasste Portraits, z. B. mehrere vorzügliche in der Galerie zu Dresden; endlich besonders lebensfrische und naive Darstellungen des Kinderlebens (Fig. 361). Ausserdem war Rubens selbst als Architekt thätig und neben all dieser künstlerischen Produktion ein Mann des grossen, vornehmen Lebens, gewandt im Umgang mit Fürsten und Diplomaten, ja sogar selbst mehrfach mit politischen Missionen an auswärtige Höfe betraut. So vereinigt sich in ihm mehr als in irgend einem anderen gleichzeitigen Meister alle Fülle und Pracht des Lebens seiner glänzenden Epoche.

Unter seinen Schülern nimmt *Anton van Dyck* (1599—1641) die erste Stelle ein. Zuerst bildete er sich nach der energischen Weise seines Meisters, die er bisweilen sogar etwas ins Gewaltsame übertreibt, wie eine Dornenkrönung Christi im Museum zu Berlin beweist. Dann aber besonders auf Reisen in Italien, durch unmittelbare Studien nach den Venezianern geht sein Styl in eine maassvollere, edlere Schönheit über, von welcher wiederum ein Bild derselben Sammlung, die Trauer um den Leichnam Christi, ein sprechendes Zeugniss gibt. Eine feinere, nervösere Sensibilität lässt den Meister in seinen religiösen Bildern solche Darstellungen des tiefsten Seelenschmerzes mit Vorliebe behandeln, und an die Stelle des leidenschaftlichen Thatendranges der Rubens'schen Gestalten tritt bei den seinigen der elegische, selbst tief ins Thränenreiche und Sentimentale gehende Ausdruck der Trauer. So hat er überaus oft den todten Christus am Kreuz oder nach der Abnahme vom Kreuze, umringt von seinen wehklagenden Angehörigen, dargestellt.

Die grösste Bedeutung erlangte van Dyck als Portraitmaler, so dass

er als einer der vollendetsten Meister dieser Kunst dasteht. Zuerst in Italien, dann am Hofe Karls I. von England hatte er häufige Gelegenheit, die Fürsten, Prälaten und die glänzende Aristokratie seiner Zeit zu verewigen. Alle diese Bilder zeichnen sich durch eine wahrhaft vornehme

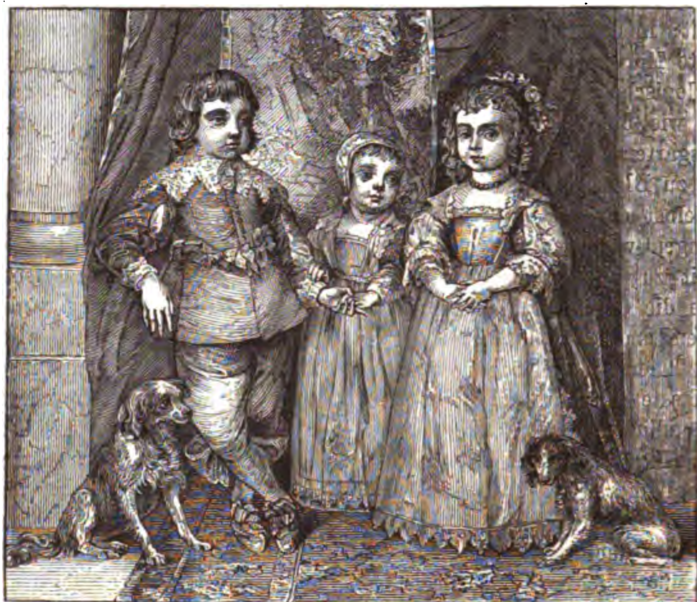


Fig. 362. Die Kinder Karls I. in der Dresdener Galerie. Von van Dyck.

Auffassung, durch wunderbare Feinheit psychologischer Schilderung, sowie durch den Zauber einer unvergleichlich klaren, weichen und edel durchgebildeten Farbe aus. Zu den berühmtesten gehören die imposanten Reiterbildnisse Kaiser Karl's V. in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, des Generals Moncada im Louvre zu Paris, des Marchese Brignole im Palaste dieser Familie zu Genua, sowie eines Colonna im gleichnamigen Palaste zu Rom. Ferner das meisterhafte Portrait König Karls I. von England im Louvre (und an andern Orten), die Kinder Karls I. in der Galerie zu Dresden, der Prinz Thomas von Carignan und die Infantin Eugenia von Spanien im Museum zu Berlin, der Kardinal Bentivoglio im Pal. Pitti zu Florenz und unzählige andere vorzügliche Werke.

Die übrigen zahlreichen Schüler des Rubens hielten sich an die derberen, energischeren Seiten seiner Darstellung, die sie oft mit Glück, aber auch nicht ohne Schwere und Rohheit aufnahmen. Der talentvollste unter

ihnen ist *Jacob Jordaens*, von dem es namentlich tüchtige, lebenskräftige Genrescenen gibt.

Eine wesentlich verschiedene Richtung nahm die Schule von Holland.[1] Hier hatte sich ein neues frisches Staatsleben auf durchaus bürgerlicher Grundlage entwickelt und in politischer wie religiöser Freiheit die Gewähr einer tüchtigen, kräftigen Existenz gefunden. Wie nun die kirchliche Tradition von dem strengen Protestantismus des Landes zurückgewiesen wurde, so sah die Kunst zunächst sich auf treue Abspiegelung der Wirklichkeit angewiesen, die sie vorzüglich im Portrait zu hoher selbständiger Bedeutung brachte. Es ist nicht der poetische Hauch aristokratischer Feinheit, wie bei van Dyck, nicht die erregbare Lebenskraft und Gewalt Rubens', wohl aber ein schlichter bürgerlicher Geist der Ordnung und Klarheit, eine Empfindung städtischer Wohlhäbigkeit und offnen Selbstbewusstseins, was aus den trefflichen Bildnissen dieser holländischen Meister uns anspricht. Zu den vorzüglichsten derselben gehören *Franz Hals* (1584—1666), vor allen aber der mit Recht hochberühmte *Bartholomäus van der Helst* (1613—1670), dessen Hauptwerke das Gastmahl der Amsterdamer Bürgerwehr zur Feier des westfälischen Friedens, im Museum zu Amsterdam, und die Preisrichter der Schützengilde von Amsterdam, im Louvre zu Paris sind.

Denselben Ausgangspunkt nimmt nun auch der Hauptmeister der holländischen Schule, *Paul Rembrandt van Ryn* (1608—1669). Es gibt aus seiner früheren Zeit mehrere Portraits, in welchen er sich jener einfachen, absichtslosen Darstellung der Natur mit überlegenem Talent widmet. So vom Jahr 1632, im Haager Museum, das berühmte Bild des Anatomen Tulp, der vor seinen Zuhörern einen Leichnam secirt; so mehrere Portraits in der Galerie zu Cassel, namentlich des Rechenmeisters Copenel und des Bürgermeisters Sixt vom Jahr 1639. Später genügte ihm diese ruhige, objective Darstellungsweise nicht mehr; eine tief innerlich verhaltene leidenschaftliche Gluth riss ihn zu einer neuen Auffassung hin, in welcher die Gestalten selbst ihm nur dazu dienten, Probleme der kühnsten Art zu lösen. Eine wunderbare Ausbildung des Helldunkels, ein keckes, verwegenes Spiel mit phantastischen, selbst grellen Lichteffekten beherrscht seine späteren Werke. Diese Richtung ist gleichsam der Ausdruck einer heftigen Protestation gegen Alles, was edle Form, fest ausgeprägter Styl und heitres Leben im Lichte des sonnigen Tages heisst. Ein Meisterstück dieser Art ist die berühmte »Nachtwache« im Museum zu Amsterdam (1642), welche den Auszug der Schützengilde in einer dem Gegenstande und der Absicht keineswegs entsprechenden Nachtbeleuchtung darstellt. Selbst wo er heilige Geschichten malt, greift er mit Vorliebe zu den Gestalten gemeiner Wirklichkeit, und vollends in seinen höchst seltenen

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 96.

mythologischen Bildern führt er dies bis zu genial übermüthiger Ironie durch, wie in dem Raube des Ganymed in der Galerie zu Dresden. Aber trotz dieses Mangels einer edleren Form, eines höheren Ausdrucks reissen seine Gemälde durch einen dämonischen Zauber, durch die zwingende Macht eines in seinem Innersten erregten Gemüthes, durch eine geheimnissvolle poetische Gewalt den Beschauer mit sich fort.



Fig. 383. Raub des Ganymed, von Rembrandt.

Mit Vorliebe behandelt Rembrandt alttestamentliche Gegenstände, die überhaupt dem Puritanismus jener Zeit mehr zusagten, und in denen er durch orientalische Trachten und energische Charakteristik dem phantastischen Hange, der in seiner Kunst ein wesentliches Grundelement bildet, genügen konnte. So ist die Darstellung der Familie des Tobias mit dem Engel, im Louvre zu Paris, so das Opfer Abrahams, in der Eremitage

zu Petersburg, und manches andre Bild von fesselndem märchenhaftem Eindruck. Grandios ist auch ein Gemälde des Museums zu Berlin: Moses, der die Gesetztafeln zertrümmert. Mächtig ergreifend ebendort Simson, der seinen Schwiegervater bedroht (1637), ein Bild, das den Künstler auf seiner vollen dämonischen Höhe zeigt. Das Leben Simson's hat den Meister mehrfach zu bedeutenden Darstellungen begeistert. Aus dem Jahr 1636 besitzt die Galerie zu Cassel ein Bild, welches die Blendung des Helden in entsetzlicher Wahrheit schildert. Demselben grausigen Gegenstande ist ein Gemälde der Galerie Schönborn zu Wien gewidmet.



Fig. 364. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt.

Eine völlig zauberhafte, poetische Anziehungskraft übt dagegen ein merkwürdiges Bild der Galerie zu Dresden vom Jahr 1638, welches dort als Gastmahl des Ahasverus, richtiger jedoch wohl als Simson bei den Philistern erklärt wird.

Um seinen Darstellungen aus dem neuen Testamente gerecht zu werden, muss man die zahlreichen Compositionen ins Auge fassen, die er in trefflichen Radirungen ausgeführt hat. Es ist wahr, dass er in diesen meisterhaften Arbeiten überwiegend jener Lust an den geheimnissvollen Reizen des Helldunkels nachhängt, die Keiner so zu entfalten weiss, wie er; dass er dieser Rücksicht manchmal zu ausschliesslich Raum gibt und in dem Vorgange das Momentane mit all seinen Effekten auf Kosten einer würdigen Charakteristik und edlen Anordnung zur Geltung bringt. So ist z. B. in der berühmten Kreuzabnahme (als Gemälde in der Pinakothek zu München und im Museum zu Petersburg) der Nachdruck überwiegend auf den äusseren Hergang mit seinen realistischen Consequenzen gelegt. Aber in vielen Blättern, wie in der Auferweckung des Lazarus und manchen anderen, tritt die Gestalt Christi voll Würde hervor und hebt sich um so edler von den phantastischen, oft ins Derbe und Niedrige fallenden Gestalten der Umgebung ab. Ausserdem wird auch hier stets durch eigenthümliche Anordnung und Beleuchtung eine bedeutende Wirkung erreicht. Eins der anziehendsten Bilder dieser Gattung ist Christus als Kinderfreund, in der Galerie Schönborn zu Wien.

In seinen späteren Portraits geht der Meister immer entschiedener auf das Ziel hinaus, die Gestalten von Licht umfluthet darzustellen; aber dies Licht erinnert nicht an die rosige Beleuchtung des Tages, sondern an künstliches gelbes Lampenlicht. Dabei weiss er alle Zauber des Helldunkels selbst in die massenhaften Schattenpartieen hineinspielen zu lassen und mit immer breiteren, kühneren Pinselzügen die Formen hinzuwerfen. Erst in seinen spätesten Werken verliert sich manchmal dieser klare Ton in düstres und bisweilen selbst schmutziges Braun und Grau. Endlich darf nicht vergessen werden, dass es von Rembrandt mehrere Landschaften von grandioser Kühnheit gibt. (Museen von Cassel, Dresden, München, Braunschweig.)

Bei den Schülern und Nachahmern Rembrandt's bekommt das Spiel mit Lichteffekten und fein durchgeführtem Helldunkel einen mehr äusserlichen Charakter. Doch sind als begabte Nachfolger *Gerbrand van den Eeckhout,* der ihm am nächsten kommt, der oft liebenswürdig anziehende *Ferdinand Bol,* der gemässigtere *Govart Flinck,* der durch Portraits und Landschaften ausgezeichnete *J. Lievensz* und der technisch sehr bedeutende *Salomon Koning* hervorzuheben.

d. Deutsche, französische und englische Malerei.

In Deutschland[1] hatte die Malerei gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts jede Spur heimischer nationaler Ueberlieferung verloren und war

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 99.

einer manierirten Nachahmung der Italiener anheimgefallen. Am leidlichsten spricht sich diese Richtung noch in den Künstlern aus, welche wie *Johann Rottenhammer* von München (1564—1622) den Venezianern folgen. Geradezu widerwärtig dagegen in anderen, die in kläglicher Mittelmässigkeit dem Michelangelo nachstümpern. Im Laufe des 17. Jahrhunderts hebt sich in Künstlern, wie *Joachim von Sandrart* aus Frankfurt, *Carl Screta* aus Prag, *Johann Kupetzky* aus Ungarn, die Kunst zu etwas grösserer Frische und bringt in *Baltasar Denner* (1685—1749) einen begabten, doch wunderlichen Naturalisten hervor. Indess sind das nur vereinzelte Bestrebungen, die ohne nationale Grundlage, ohne gemeinsame Tradition sich hier und dort ihre Anregungen suchen. Im 18. Jahrhundert treten ebenfalls einzelne achtungswerthe Kräfte auf, wie der überaus gewandte und ebenso fruchtbare Eklektiker *Christian Dietrich* (1712—1774) und die in der französischen Schule gebildeten Maler *Tischbein* der ältere und *Bernhard Rode.* Eine neue, durch Winckelmann's Auftreten und Wirken herbeigeführte Rückkehr zu idealer Auffassung bahnte *Rafael Mengs* an (1728—1779), doch blieb diese Richtung noch zu tief in akademischer Aeusserlichkeit befangen, um in durchgreifender Weise umgestaltend und neubelebend auf die deutsche Kunst einwirken zu können. Unter den Portraitmalern dieser Zeit ist neben *Anton Graff* noch die anziehende *Angelica Kauffmann* (1742—1808) zu nennen. Die ersten wahren Regeneratoren der deutschen Kunst betrachten wir später.

Auch der französischen Malerei [1] dieses ganzen Zeitraumes haftet überwiegend der Charakter des Eklekticismus an, und es fehlt ihr ebensowohl wie der gleichzeitigen deutschen eine nationale Basis. Dennoch treten mehrere bedeutende Talente auf, die in manchen Werken auch über ihre Zeit hinaus sich Geltung verschafft haben. In erster Linie ist hier *Nicolas Poussin* (1594—1665) aufzuführen, der in seinen historischen Compositionen jenen antikisirenden Styl zur Geltung gebracht hat, welcher allerdings auf einer würdigen und grossen Auffassung beruht, aber in ähnlicher Weise, wie die gleichzeitige französische Tragödie, doch auch eine gewisse prunkvolle Kälte der Reflexion verräth. Ein verwandtes Streben zeigt *Philippe Champaigne,* besonders als Portraitmaler ausgezeichnet. Wie sehr diese Richtung dem damaligen französischen Wesen entsprach, erkennt man daraus, dass *Simon Vouet* (1582—1641), ein den Venezianern und dem Caravaggio nachstrebender Meister, mit seinem kräftigeren Naturalismus vereinzelt blieb, obwohl mehrere der berühmtesten Künstler Frankreichs aus seiner Schule hervorgingen. So der durch grössere Innerlichkeit, namentlich in seinen Scenen des Mönchslebens bemerkenswerthe *Eustache le Sueur* (1617—1655); ferner der treffliche Portraitmaler *Pierre Mignard* und der Hofmaler Ludwig's XIV., *Charles Lebrun,*

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 98.

(1619—1690), welcher bei grosser Begabung die Kunst doch in ein falsches theatralisches Pathos hinabriss, und durch seinen allmächtigen Einfluss den Verfall der Malerei herbeiführte. Im 18. Jahrhundert erreichte dies innerlich hohle, äusserlich kokette Wesen seinen Gipfelpunkt in dem »Maler der Grazien«, *François Boucher*, und nur im Portraitfach findet sich noch als bedeutender Meister *Hyacinthe Rigaud*, dessen geistreiche Bildnisse zu den besten Leistungen der Zeit gehören.

England,[1] das niemals vorher eine eigene Malerschule besessen hatte, und dessen mächtige Aristokratie fast nur das Portrait förderte, für diese Bedürfnisse aber die grössten Meister, wie Holbein und später van Dyck, zu beschäftigen wusste, hatte im 17. Jahrhundert eine Schule von Portraitmalern, die sich an den letztgenannten Künstler anschlossen, und unter denen wiederum ein Ausländer, *Peter Lely*, eigentlich *P. van der Faes* aus Soest in Westfalen (1618—1680), der hervorragendste ist. Nach ihm kommt der ebenfalls gepriesene *Gottfried Kneller* aus Lübeck (1648 bis 1723), dessen zahlreiche Werke indess zum grössten Theil schon einer theatralischen Manier verfallen. Im 18. Jahrhundert gewinnt zwar die entartete französische Malerei auch hier allgemein die Oberhand, wie besonders die Gemälde des Historienmalers *James Thornhill* (1676—1734) beweisen; aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist England auch das erste Land, welches sich von diesem nivellirenden Kunstdespotismus befreit und nationale Stoffe in selbständiger Auffassung zu behandeln versucht. Das grossartige Unternehmen eines einfachen Privatmannes, John Boydell, von den besten damaligen Künstlern Englands Darstellungen nach den Dichtungen des grössten Dramatikers der neuen Zeit zu veranlassen und dieselben in dem Prachtwerke der »Shakespeare-Galerie« zu vereinigen, gab zu diesem Aufschwung des nationalen Kunstgeistes den ersten Anstoss. Zu gleicher Zeit legte *Josua Reynolds* (1723 bis 1792) den Grund zu der glänzenden Ausbildung des Colorits, welche das Hauptverdienst der modernen englischen Schule geworden ist, und *Benjamin West* (1734 bis 1820) gab durch seine lebendig und geistreich behandelten Schlachtenbilder der historischen Darstellung einen neuen, frischen Impuls.

e. Nordische Genremalerei.[2]

Hatte schon bei den Eyck's und ihren Schülern die mächtig erwachte Liebe zur Schilderung der vollen Wirklichkeit die Fesseln der strengen religiösen Malerei gesprengt und die heiligen Gestalten in das Leben der Zeit hineingestellt, so war es eine nothwendige Folge, dass in einer Epoche des Naturalismus das wirkliche Alltagsleben in seinen einfachen Zuständen,

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 98.
[2] Denkm. d. Kunst, Taf. 100.

auch ohne den Vorwand heiliger Geschichten, für sich eine vollwichtige Bedeutung erhielt. Ueberall, in Italien wie in Spanien, fanden wir zahlreiche Beispiele solcher Genredarstellungen, nur dass dieselben dort in den Figuren meistens noch die grossen Dimensionen der Historienmalerei behielten.

In ganzer Ausführlichkeit gingen erst die niederländischen Meister auf die Schilderung der Zustände des Alltagslebens ein und wurden die eigentlichen Begründer und Vollender des modernen Genrebildes. Der Protestantismus, der die traditionell kirchlichen Stoffe hier mehr als anderswo verschmähte, oder ihnen wie bei Rembrandt eine genrehafte Färbung gab, wirkte zur Blüthe dieses Zweiges der Malerei wesentlich bei, und wenn es einerseits ein nüchtern verständiger Sinn war, der die Schilderung der Zustände des gewöhnlichen Lebens begünstigte, so ist andrerseits das gemüthliche Behagen, welches die germanischen Völker an der Ausbildung der häuslichen Existenz haben, doch ein poetisch fesselnder Zug, der in diesen Darstellungen trotz ihres Naturalismus ein idealisirendes, künstlerisches Element zur Geltung bringt. Je nachdem nun solche Schilderungen dem derben, rückhaltlosen Ausdruck des Treibens in den natürlich und ungebunden sich bewegenden Kreisen der menschlichen Gesellschaft, oder dem durch Sitte und Bildung verfeinerten Leben in den höheren Sphären gelten, bezeichnet man sie als niederes oder höheres Genre. Beide Richtungen verhalten sich ähnlich zu einander, wie die Portraits der derben, bürgerlich tüchtigen, holländischen Meister zu den feinen aristokratischen Bildnissen van Dyck's. In jenen äussert sich offen, unbefangen und nachdrücklich die Tüchtigkeit eines bürgerlichen Menschenschlages; in diesen liegt verschleiert unter der glatten Oberfläche vornehmer Zurückhaltung das feinere, complicirtere Empfindungsleben aristokratisch ausgebildeter Charaktere.

Noch im Ausgange des 16. Jahrhunderts war es vornehmlich *Peter Breughel* der ältere, der »Bauernbreughel« genannt, welcher mit Behagen und derber Laune Schilderungen des bäurischen Lebens in seiner Rohheit und unbehilflichen Plumpheit mit lebendiger Wirkung vorführte. In seinem Sohn, *Peter Breughel* dem jüngeren, mit dem Beinamen der »Höllenbreughel«, bricht die phantastische Richtung der Zeit mit grosser Energie hervor und lässt ihn, ähnlich wie den älteren Hieronymus Bosch, allerlei Teufeleien, Spukgeschichten u. dgl. unter Anwendung einer nächtlichen Feuerbeleuchtung höchst effektvoll in Scene setzen. In verwandter Weise bewegte sich auch der ältere *David Teniers*, der zu diesem Zwecke besonders gern die Versuchung des h. Antonius zu schildern unternahm.

Nach solchen Vorgängen beginnt nun im 17. Jahrhundert mit *David Teniers* dem jüngeren, des Vorgenannten Sohne (1610 bis 1694), die eigentliche reife Entwicklung des niederen Genre's. In Rubens' Schule

gebildet, nimmt er die grossen malerischen Vorzüge dieses Meisters in seiner Weise auf und wendet sie auf die Schilderung mannichfacher Scenen des bäurischen Lebens und Treibens an. Am anziehendsten und frischesten erscheint er in solchen Bildern, wo er kleinere Gruppen beim Spiel, beim Trinken oder in anderen verwandten Situationen vorführt. Bei den ausgedehnteren Schilderungen von Bauernhochzeiten mit Tanz, Zechgelagen, Prügeleien und ähnlicher Kurzweil wiederholt er sich zwar häufig in Charakteren und Motiven, aber durch meisterhafte Behandlung des Lichtes, durch kräftige Farbengebung und geschickte Anwendung des Helldunkels weiss er solchen Werken eine unübertreffliche malerische Gesammthaltung zu geben.



Fig. 865. Genrebild von Teniers. Galerie von Madrid.

Am geistreichsten ist er in anderen Bildern, wo er einen Zug von Phantastik aufnimmt, aber in ergötzlichem freiem Spiele übermüthigen Humors damit schaltet. So besonders in den Schilderungen der Versuchung des h. Antonius, einem in dieser Zeit bei den Niederländern sehr beliebten Thema, welches für die Entfaltung eines phantastischen Spuks den trefflichsten Anlass gab. Das beste Bild dieser Art besitzt das Museum zu Berlin. Noch kecker, ironischer wird sein Humor endlich in andern Darstellungen, wo Affen in ernsthafter Weise das Treiben der Menschen nach-

ahmen, und in possierlichem Eifer sich mit Musik und Tafelfreuden die Zeit vertreiben. Die zahlreichen Werke des Meisters sind überall in den Galerien anzutreffen und lassen sich leicht an der klaren, frischen Färbung, der geistreich kecken Pinselführung, der vollendet meisterlichen Wiedergabe selbst der untergeordneten Dinge, Geräthe, Gefässe u. dergl. erkennen.

Minder lebendig bewegt, mehr im ruhigeren Zustande ungeschickten Behagens, schildert ein deutscher Künstler, *Adrian van Ostade* aus Lübeck (1610—1685), der aber seiner künstlerischen Bildung nach zur holländischen Schule gehört, das Bauernleben. Seine Gemälde athmen nicht den kecken Humor und die frische Lebenslust der Teniers'schen Bilder, aber sie wissen durch die sorgfältige Ausführung, den warmen, kräftigen Ton, das vorzügliche Helldunkel zu fesseln. Nicht minder trefflich ist sein Bruder *Isaak van Ostade,* der besonders den bäuerlichen Verkehr im Freien, vor Schenken und Herbergen, zu schildern liebt. Mehr dem Teniers verwandt in der Darstellung wilder Lustigkeit und bewegten Treibens, aber viel reicher und mannichfaltiger in der Erfindung ist *Adrian Brouwer* (1608—1641), dem man nachsagt, dass er in wüstem Wirthshausleben ganz untergegangen sei. Studirt hat er es freilich mit der grössten Treue und Gründlichkeit, denn mehr als irgend ein Anderer weiss er es in seinen komischen, täppischen und selbst gewaltsamen Momenten, bei Kartenspiel, tollem Zechen und derber Schlägerei zu belauschen und mit keckem Pinsel hinzustellen.

Endlich gehört in diese Reihe *Jan Steen* von Leyden (c. 1626 bis 1679), von dem erzählt wird, dass er aus Lust am Wirthshausleben selbst eine Weinschenke gehalten habe. Er ist unter allen Darstellern des niederen Genre's wohl der geistreichste und kühnste; er steigert diese Scenen durch die feinste Beobachtungsgabe nicht selten ins Dramatische, indem er eine Reihe unter sich verbundener und in Wechselbeziehung stehender Ereignisse lebendig schildert. Es ist ein novellistisches Interesse, welches er mit seinen Darstellungen verbindet, und wodurch er dieselben bei aller Niedrigkeit der Zustände doch oft in eine poetische Sphäre zu erheben weiss.

Wesentlich verschieden von diesen Meistern bildete sich *Peter van Laar* (1613—1674), der in Italien studirte und in der Weise der dortigen Naturalisten Scenen des niedrigen italienischen Volkslebens effektvoll behandelte. Die Italiener gaben ihm den Beinamen »Bamboccio«, und davon erhielt dort die ganze Gattung des niederen Genre's die Bezeichnung der »Bambocciaden.« Schliesslich findet auch das wilde Soldatenleben der Zeit seine künstlerische Darstellung in den frisch aufgefassten Bildern des *Jan le Ducq* (1638—1695), der als Offizier Gelegenheit gehabt hatte, dies bunte Treiben aufmerksam zu beobachten. Etwas später blühte in Deutsch-

land *Philipp Rugendas* (1666—1742), der ebenfalls auf diesem Gebiete tüchtige Werke geschaffen hat.

Das höhere Genre ist zunächst durch einen der ausgezeichnetsten Meister *Gerhard Terburg* (1608—1681) glänzend vertreten. Er schildert die höheren Stände seiner Zeit in all dem reichen stattlichen Pomp der Erscheinung, in dem zierlich eleganten und doch würdevoll gemessenen Benehmen. Dass dabei die feinste Technik in Darstellung der kostbaren Trachten, der schimmernden Stoffe, des schweren, glänzenden Atlas und der blitzenden Geschmeide eine Hauptbedingung sein muss, versteht sich von selbst. Wenn sodann durch zarte Ausbildung des Helldunkels den



Fig. 366. Genrebild von G. Dow. Belvedere zu Wien.

dargestellten Interieurs damaliger Wohnzimmer und Prunkgemächer ein poetischer Reiz verliehen wird, so ist dies ein gemeinsames Verdienst der tüchtigsten Meister des Faches. Dass aber den vorgeführten Scenen ausserdem ein interessanter novellistischer Zug gegeben und die Phantasie des Beschauers zu weiterem Ausspinnen der angedeuteten Verhältnisse und Zustände angeregt wird, ist ein besondrer Vorzug, der den Bildern dieses Meisters einen fesselnden Zauber verleiht.

Nicht minder bedeutend ist *Gerhard Dow* (1613—1680), der in Rembrandt's Schule die Richtung auf eine unübertrefflich feine Ausbildung

des Helldunkels erhielt und dadurch seinen meisterlich vollendeten Werken vorzüglich den Ausdruck gemüthlichen Behagens gibt. Er ist nicht so geistreich und interessant in der Schilderung wie Terburg, weiss seinen Bildern nicht jene tiefere Beziehung einer romanhaften Geschichte zu geben, und geht desshalb auch weniger auf die Darstellung der höheren Stände ein. Dagegen schildert er mit gemüthlicher Wärme das bürgerliche Familienleben in seiner Traulichkeit und verbreitet über dasselbe vermöge der gleichmässig liebevollen Durchbildung seiner kleinen Kabinetsstücke, denen er oft durch ein pikantes Beleuchtungsmotiv einen besondern Effekt gibt, einen Zauber friedlichen Behagens.

Im Anschluss an diese beiden Meister geben sich viele andere Künstler der allgemein beliebten Gattung mit Eifer hin, ohne ihr jedoch eine neue Seite abzugewinnen, oder gar sie weiter und höher zu entwickeln. Vielmehr macht sich bei aller Trefflichkeit doch bald die elegante Technik auf Kosten des geistigen Inhalts geltend, und die virtuosenhafte Darstellung feiner Stoffe wird unvermerkt zur Hauptsache, während sie bei Terburg und Dow einem geistigen oder gemüthlichen Inhalte dient. Zu den vorzüglichsten Künstlern gehören *Gabriel Metzu* (1615 bis nach 1667), der in seinen früheren Werken jenen beiden Meistern ebenbürtig erscheint, später indess einem kühlen, bleiernen Colorit verfällt; ferner der äusserst fruchtbare Schüler Dow's, *Franz van Mieris* (1635 bis 1681), höchst elegant, aber doch schon virtuosenhaft äusserlich, und sein Sohn *Wilhelm van Mieris;* sodann der oft sehr treffliche und manchmal ganz unbefangene *Caspar Netscher* aus Heidelberg (1639 bis 1684), und der besonders in Lichteffekten meisterhafte *Gottfried Schalcken*, ein Schüler des Gerhard Dow.

Zu elfenbeinerner Glätte flacht sich die Darstellung endlich bei *Adrian van der Werff* ab; der in derselben Weise auch historische, namentlich mythologische Gegenstände zu behandeln liebt. Einfacher, gemüthlich anziehend und dadurch in erfreulichem Gegensatz mit dieser Auffassung stellt sich *Peter van Hooghe* dar (c. 1628 bis nach 1670), der in seinen sonnig heitren Bildern gern das Innere behaglicher Wohnungen und den friedlichen Zustand ihrer Insassen schildert. Die Galerie zu Dresden ist reich an Bildern dieser Meister.

Während in Italien und Spanien die Genremalerei dem Historienbilde näher steht und desshalb oben bereits mit jenen gemeinsam Erwähnung fand, ist hier zunächst Frankreich anzuschliessen, das in *Jacques Callot* (1594 bis 1635) einen höchst originellen Genremeister hervorgebracht hat. Wenngleich weniger durch Gemälde bekannt und als Maler nicht eben bedeutend, hat er in seinen zahlreichen Kupferstichen die mannichfaltigsten Gegenstände mit einer Schärfe der Beobachtung, einer Fülle von Erfin-

dungsgabe und einer Energie ungebundenen Humors behandelt, wie kein anderer Meister vor und nach ihm. Das wilde Kriegsleben jener Zeit schildert er in einer Reihe von Blättern, die als »Misères et malheurs de la guerre« bekannt und wegen der geistreichen Frische der Darstellung mit Recht bewundert sind. Sodann gibt es von ihm viele launige, phantastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen voll übermüthig sprudelnden Humors.

Die spätere Genremalerei Frankreichs bewegt sich in ganz anderen Bahnen. *Antoine Wateau* (1684—1721) stellt das Treiben der vornehmen französischen Gesellschaft seiner Zeit, besonders in ihren affektirten Schäferspielen und arkadischen Idyllen in eleganter Weise mit zierlicher Sauberkeit und mit ausserordentlichem malerischen Geschick dar, während *Chardin* (1699 bis 1779) durch gemüthliche Familienscenen und *Greuze* (1726 bis 1805) durch ähnliche, aber schon ins Sentimentale ausartende Schilderungen eine besondere Richtung behaupten.

England bringt erst im 18. Jahrhundert einen Genremeister ersten Ranges *William Hogarth* (1697 bis 1764) hervor, der mit schneidender Satyre und bitterer Ironie die Kehrseite der menschlichen Verhältnisse hervorzieht und die hinter der äusseren Glätte des fashionablen Lebens schlummernde Falschheit und Lüge, ihre Thorheiten und Laster mit scharfem Spott geisselt. In geistreich lebendiger Pinselführung wirft er solche Scenen, wie z. B. die »Mariage à la Mode« keck und leicht hin, und eine ähnliche Behandlung zeichnet seine zahlreichen Radirungen aus. In dieser Richtung geht er mit den Romandichtungen seines Zeitgenossen Fielding parallel und den neueren Meistern der englischen Novelle, einem Boz und Thackerey, als innerlich verwandte Erscheinung voraus.

f. Landschaft, Thierstück, Blumenstück und Stillleben.[1]

So lange die bildende Kunst den Menschen selbst zum Gegenstand ihrer Darstellungen macht, wird ihr durch ihr Objekt ein bestimmter geistiger Inhalt entgegengetragen. Anders ist es, wenn der Maler die unorganische und vegetabilische Natur künstlerisch aufzufassen versucht. Will er hier ein Geistiges zur Erscheinung bringen, so kann er dies insofern, als er es in seinen Stoff hineinzulegen oder das Walten der Naturseele darin zu belauschen weiss. Landschaftliche Hintergründe hatten schon in ausgedehnter Weise die Eyck und ebenso die gleichzeitigen Italiener in ihren Bildern zur Anwendung gebracht. Dort hatte aber die Naturumgebung, mit so grosser Lust sie auch ausgeführt wurde, nicht für sich eine Bedeutung, und wenn auch der Sinn der neuen Zeit sich ihr mit Liebe zuwandte, so mussten doch die heiligen Gestalten, die den Mittel-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 101.

punkt der Darstellung bildeten, der Landschaft gleichsam als Entschuldigung dienen. Je freier und universeller aber der moderne Kunstgeist die ganze Welt der Erscheinungen durchdrang, um so weniger konnte ihm ein Gebiet entgehen, das namentlich im Norden bei den germanischen Völkern durch eine angeborne Liebe zur landschaftlichen Natur der darstellenden Kunst nahe gelegt wurde. So löste sich denn bald die Landschaftsmalerei selbständig von der kirchlichen Tradition ab, behielt zwar zuerst noch in ihrer Staffage von heiligen oder mythologischen Gestalten eine Erinnerung an ihren Ursprung bei, streifte aber auch diese letzte Reminiscenz aus der Zeit ihrer Unfreiheit ab und entfaltete sich zu voller Selbständigkeit.

Das Wesen der Landschaft ist aber nicht die sclavische Abschrift einer bestimmten Lokalität, wie die Vedute sie bietet. Es besteht vielmehr in der freien künstlerischen Verbindung von einzelnen Anschauungen des Naturlebens zu einer Einheit, aus welcher das Gefühl der Harmonie und des Organischen den Beschauer mit der Kraft einer besonderen Stimmung ergreift. Im Geiste der Natur componiren, in ihrem Sinne eine freie Dichtung schaffen, aus der uns die Ahnung des Gesammtlebens anweht, das ist die Aufgabe des Landschaftsmalers. Wie aber die Landschaft des Nordens, zumal Hollands und der Niederungen des nördlichen Deutschlands sich in ihrem Charakter diametral von der des Südens unterscheidet, so spiegelt sich dies Verhältniss getreu in den beiden Hauptschulen, welche die Landschaftsmalerei vertreten. Die südliche Landschaft mit ihren grossen, schön geschwungenen Gebirgslinien hat einen überwiegend plastischen Charakter. Die nordische sucht, was ihr am Reiz mächtiger Contouren abgeht, durch das anmuthige Spiel des mannichfaltigen Laubwuchses, durch den Zauber des Lichtes, die lebendige Stimmung vielfach bewegter Wolkenmassen zu ersetzen. Sie hat daher eine überwiegend malerische Haltung.

In Italien

regte sich schon bei den Meistern des 15. Jahrhunderts vielfach die Lust zu reich ausgebildeten landschaftlichen Hintergründen. Die florentinischen Wandbilder der sixtinischen Kapelle, die Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa, die Gemälde im Kreuzgange von S. Severino zu Neapel bieten eine Fülle von Beispielen dar. Im 16. Jahrhundert wurde bei dem überwiegend plastischen Charakter der Meisterwerke Rafael's und Michelangelo's das landschaftliche Element in der römischen Schule zurückgedrängt, obwohl auch Rafael in manchen seiner liebenswürdigsten heiligen Familien mit poetischem Geiste sich desselben zu bedienen wusste. Aber seine eigentliche Zuflucht fand es bei den Venezianern, wo es zum

ersten Mal von Tizian und Giorgione in grossartiger Weise zur Charakteristik der Stimmung in den historischen Darstellungen geltend gemacht wurde. Von hier empfing Annibale Caracci seine Anregungen, den wir schon als den Vater der selbständigen Landschaftsmalerei Italiens kennen gelernt haben. Er stellte die Grundzüge fest, welche fortan den Charakter der italienischen Landschaft bedingen: den grossen, freien Schwung der Linien, die mächtigen Massen, die plastische Klarheit und Bestimmtheit, die der Seele eine gleichmässige, erhobene Empfindung mittheilen. Von den Nachfolgern der Caracci wurde diese Richtung fortgebildet und fand namentlich an dem zierlich idyllischen Albani, noch ausschliesslicher aber an *Francesco Grimaldi* (1606 bis 1680), dem eigentlichen Landschafter der Schule, ihre Vertreter.

Grossen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei und selbst schon auf Annibale Caracci gewann der bedeutende niederländische Meister *Paul Bril* (1554 bis 1626), der neben seinem älteren und minder hervorragenden Bruder *Matthäus* in Rom thätig war. Er brachte in die italienische Landschaft den nordischen Sinn für das zartere Element der Luft- und Lichtwirkungen, unter welchem die einfache edle Plastik der südlichen Naturformen einen neuen poetischen Reiz, eine bewegtere Stimmung erhielt. Treffliche Werke seiner Hand besitzt die Galerie Pitti zu Florenz; andere finden sich im Louvre zu Paris und in der Galerie zu Dresden.

Sodann sind es mehrere französische Meister, die in dieser Richtung die italienische Landschaft zur höchsten Bedeutung erheben. Der ältere ist *Nicolas Poussin* (1594 bis 1665), der auch als Historienmaler thätig war. Er darf namentlich als der Schöpfer der heroischen Landschaft bezeichnet werden, die nicht bloss wegen der meist aus heroischen Mythen entnommenen Staffage, sondern auch wegen ihres damit übereinstimmenden ernsten, grossartig feierlichen Charakters so genannt wird. Das feinere Spiel von Licht und Luft kommt hier nicht zur Geltung, vielmehr hat die Farbe einen fast trockenen und selbst herben Charakter. Aber die mächtigen Laubmassen, die frei geschwungenen Gebirgslinien, die mit reichen antiken Gebäudegruppen geschmückten Gründe geben diesen Werken den Stempel eines erhabenen Ernstes.

Von derselben Grundlage aus gelangt der Schwager Poussin's, *Caspar Dughet* (1613 bis 1675), der nach ihm ebenfalls den Namen *Poussin* annahm, zu einer noch höheren Stufe der Bedeutsamkeit. Mit einem ähnlichen Talent für edle Auffassung und grossartige Composition begabt, fügt er demselben die freieste Behandlung der Lüfte, die kühnste Schilderung ihrer vielgestaltigen Bewegung hinzu und erreicht durch saftige Frische des Laubes, durch fein abgestufte Perspektiven, durch bedeutsame Entwicklung der Mittelgründe eine oft hinreissende Wirkung. Die Galerie

Doria zu Rom ist reich an Hauptwerken des Meisters, von denen nur leider die in Oel ausgeführten durch Nachdunkeln der Laubmassen mehrfach gelitten haben. Ebenso rühren von ihm die zahlreichen Landschaften mit Staffage aus heiligen Legenden, welche die Kirche S. Martino ai Monti zu Rom schmücken.



Fig. 867. Landschaft von Claude Lorrain.

Tiefer als diese und alle andern Meister weiss der Lothringer *Claude Gelée*, genannt *Claude Lorrain* (1600 bis 1682) in die Geheimnisse des Naturlebens zu dringen und im bezaubernden Spiele des Sonnenlichts, im Schmelz thauiger Gründe, im Reiz duftig abgetönter Fernen eine Stimmung zu erreichen, die wie eine ewige Sabbathfeier in die Seele dringt. Bei ihm ist alles Glanz, Licht, ungetrübte Klarheit und Harmonie eines ersten Schöpfungsmorgens im Paradiese. Seine Laubmassen sind von herrlicher Fülle und Frische, und selbst im tiefsten Schatten durchwebt vom goldigen Schimmer des Lichtes. Aber sie dienen nur als kräftiger Rahmen, denn freier als bei den anderen Meistern schweift hier der Blick durch einen reich gegliederten Mittelgrund in weite Fernen, deren letzte Grenzen im goldigen Duft verschwimmen. Unter seinen zahlreichen Werken haben die früheren einen wärmeren Ton, während die späteren etwas kühler, wenngleich nicht minder fein und klar erscheinen. Fast in allen grossen

Galerien findet man Bilder von ihm, besonders vorzügliche in den Galerien Doria und Sciarra zu Rom, im Louvre zu Paris, in der Eremitage zu Petersburg, in den Galerien zu Dresden und Berlin. Doch ist bei Weitem nicht Alles ächt, was seinen Namen trägt, denn schon zu Lebzeiten des Meisters wurde seine Darstellungsweise nachgeahmt und manches unächte Werk unter seinem Namen verkauft. Dies veranlasste ihn, Skizzen seiner sämmtlichen Gemälde zu fertigen und in einem besonderen Buche, das er »liber veritatis« (das Buch der Wahrheit) nannte, zu sammeln. Es befindet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und ist facsimilirt herausgegeben worden.[1]

Unter den Nachfolgern Claude's geht sein Schüler *Hermann Swanefeld*, ein Niederländer, am treuesten auf die Weise des Meisters ein, die er besonders in trefflichen radirten Landschaften bewährt. Ein anderer Niederländer *Johann Both* zeichnet sich durch überaus grossartig aufgefasste und edel durchgeführte Landschaften im Charakter des Südens aus. In verwandter Weise, wenngleich minder bedeutend und häufig auf eine äusserlich dekorative Wirkung auslaufend, sind die zahlreichen Arbeiten *Adam Pynacker's* und vieler anderer niederländischer Maler, die sich dem Vorgange des grossen Meisters anschlossen. Ueberhaupt darf nicht verschwiegen werden, dass dieser ideale Landschaftsstyl am leichtesten in blosse Dekoration ausartet, weil er die Naturformen verallgemeinert und über dem Streben nach schöner Gesammtcomposition die charakteristische Bedeutung des Einzelnen oft aus den Augen verliert. Unter denen, welche denselben Styl auf die Darstellung nordischer Natur anwendeten, verdient *Hermann Zachtleven* hervorgehoben zu werden.

Von grosser selbständiger Bedeutung ist der auch als Genre- und Portraitmaler hervorragende *Salvator Rosa* (1615—1673). In manchen Bildern erscheint er allerdings von Claude abhängig, aber in anderen tritt eine überaus kühne, leidenschaftliche Auffassung gewaltiger Naturscenen, schauerlicher Wildnisse und Einöden hervor, die er mit Banditen und anderen unheimlichen Figuren zu staffiren liebt. Die entfesselte Gewalt der Elemente, der Aufruhr der Brandung eines sturmgepeitschten Meeres, die Düsterkeit schroffer Felsenschluchten weiss er mit markiger Kraft zu schildern. Tüchtige Bilder dieser Art finden sich u. A. im Louvre zu Paris, in der Galerie Colonna zu Rom und im Museum zu Berlin.

Im 18. Jahrhundert ist es namentlich der französische Meister *Joseph Vernet* (1714—1789), der jenen idealen Landschaftsstyl beibehält, besonders aber in Schilderungen wilder Seestürme grosse Meisterschaft zeigt. Zu gleicher Zeit hat England in *Thomas Gainsborough* einen Maler, der eine frische, farbenreiche Schilderung der landschaftlichen Natur seiner

[1] *R. Earlom*, liber Veritatis, or a collection of 200 prints after the original designs of Claude le Lorrain etc. London 1774.

Heimath mit dem strengeren Prinzip der idealistischen Auffassung zu verbinden weiss.

In den Niederlanden

hatten schon im 16. Jahrhundert *Joachim Patenier* und *Herri de Bles* (S. 652) den Grund zur selbständigen Ausbildung der Landschaft gelegt. In diesen und den folgenden Meistern überwiegt noch das bunte Vielerlei der Natur, so dass das Bedürfniss, eine Stimmung auszusprechen, mehr zu einer phantastischen als zu einer poetischen Wirkung gelangt. So besonders bei *Johann Breughel* (1569—1625), dem Sohne des älteren Peter, unter dem Beinamen des »Sammt- oder Blumenbreughel« bekannt. Meistens sucht er in Darstellungen des Paradieses alle Formen der Blumen-, Baum- und Pflanzenwelt in Verbindung mit allerlei Gethier in zartester Ausführung darzustellen. Hier herrscht das phantastische Vielerlei vor, und die Kunst weiss noch nicht in der Beschränkung und Auswahl der Materie sich zu einem besonderen poetischen Eindruck abzuschliessen. Eine ähnliche Richtung hat auch *Roland Savery* (1576—1639), nur dass bei ihm bisweilen schon eine ernstere, gemessenere Stimmung zum Ausdruck gelangt. Verwandtes Streben erkennt man sodann in den Bildern des gleichzeitigen *David Vinckebooms*. Dagegen zeigt sich *Jodocus de Momper* noch vielfach von phantastischen Willkürlichkeiten beherrscht.

Erst *Rubens* führt auch die Landschaft mit grosser, durchgreifender Künstlerkraft zu jener hohen Bedeutung, in der sie als eine freie Nachschöpfung der Natur in dem Beschauer eine ahnungsvolle Stimmung weckt und zum Ausklingen bringt. Derselbe gewaltige Schwung, der in seinen Historienbildern herrscht, erhebt auch seine landschaftlichen Darstellungen zu hinreissender Gewalt. Zwei der schönsten besitzt die Galerie Pitti zu Florenz, beide ausserdem Beispiele von der Vielseitigkeit seiner Auffassung. Denn das einemal führt er ein kühnes südliches Felsengestade mit Tempeln und Palästen und mit Odysseus und Nausicaa als Staffage ganz im heroischen Style vor; das andere Mal ist es eine überaus schlichte niederländische Flachlandschaft mit bäuerlicher Staffage, aber durch prächtige Beleuchtung und saftige Frische von nicht minder poetischer Bedeutung. Von verwandter Art ist die Landschaft mit der Heuernte in der Pinakothek zu München; lebendig und wirkungsvoll auch die Ansicht des Eskorials in der Galerie zu Dresden. Andere Landschaften des Meisters finden sich im Louvre zu Paris und in der Sammlung zu Windsor.

Einen besonderen Entwicklungsgang nimmt die holländische Schule. Fern von einer idealistischen Auffassung wie von allgemeinen poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte, treue Dar-

stellung der Natur ihrer Heimath, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Aehnlich wie ihre Genremaler das menschliche Treiben in seiner vollen Wirklichkeit klar und scharf zur Erscheinung bringen, suchen die Landschafter mit Treue und Eifer den Aeusserungen des Naturlebens gerecht zu werden. Sie detailliren bis in's Feinste, geben den Pflanzen- und Baumwuchs, die Bodengestaltung, das Spiel der Lüfte und des Lichtes mit grösster Wahrheit wieder, ohne dabei irgend eine Seite willkürlich zu bevorzugen. Indem sie aber scheinbar dem Einzelnen nachstreben, ergründen sie so tief die Gesetze der Natur und spiegeln dieselben in so harmonischer Weise ab, dass ihre Darstellungen dadurch gleichwohl den Zauber einer ächt poetischen Stimmung erreichen.

Unter den ältern Meistern gebührt dem einfachen empfindungsvollen *Johann van Goyen* (1596—1656) der erste Platz. Auch sein trefflicher Schüler *Adrian van der Kabel* und der lebensfrische *Jan Wynants* sind durch manche anziehende Werke bekannt. Sodann erhält die Landschaft durch *Rembrandt* einen höheren Aufschwung und eine Steigerung ihres poetischen Gehalts durch die Energie einer subjektiven Empfindung, die sich gewaltig im Spiel der Lüfte, im Walten eines kühn behandelten Helldunkels ausspricht. Dies Element wird mit besonderer Meisterschaft von *Artus van der Neer* (1619—1683) ausgebildet, der namentlich im heimlichen Dämmerlicht des Waldes, im Silberglanze des Mondlichts oder auch im effektvolleren Schein einer nächtlichen Feuersbrunst seine landschaftlichen Compositionen durchführt. Gemüthlich anheimelnde Schilderungen heiteren Waldlebens gibt *Anton Waterloo* (1618 bis 1660), der namentlich in seinen geistreichen Radirungen eine liebenswürdige Stimmung ausspricht.

Den höchsten poetischen Ausdruck erreicht die gesammte niederländische Landschaftsmalerei in den Werken des grossen Meisters *Jacob Ruysdael* (c. 1625—1681). Er bleibt bei der einfachen Scenerie, welche ihm die Natur seiner Heimath bietet, ja er fasst dieselbe in seltener Treue und Schärfe mit einer bis in's Einzelne eindringenden Charakteristik auf. Aber er pflegt durch den Zug der Wolken, durch Licht und Schatten, durch ein meisterliches Helldunkel seinen Landschaften den ergreifendsten Ausdruck zu geben. Er liebt die Einsamkeit des Waldes oder abgelegener verlorener Gehöfte und weiss solche Scenen mit dem ganzen melancholischen Reiz der Weltabgeschiedenheit zu schildern. Manchmal geht ein Zug fast leidenschaftlicher Erregung durch seine Bilder; man sieht den Sturmwind die hohen Eichenwipfel schütteln und den wilden Bach sich schäumend über Klippen stürzen. Von waldumrauschter Höhe schauen altersgraue Ruinen träumerisch in dies ewig rastlose Weben der Natur hinein, oder ein Kirchhof mit halbversunkenen, bemoosten Leichensteinen

hebt den Contrast gegen das üppig grüne Waldesleben noch schärfer hervor. Die Galerie zu Dresden besitzt einen grossen Schatz der köstlichsten Bilder dieser Art; so die »Jagd,« das »Kloster« und den »Judenkirchhof« (Fig. 368) und manche andere. Mehrmals hat Ruysdael dieselbe Meisterschaft in Seebildern bewährt, unter denen eine grosse, vorzüglich durchgeführte Darstellung einer lebhaft bewegten Marine im Museum zu Berlin sich findet.



Fig. 368. Landschaft von Jacob Ruysdael.

Minder bedeutend, etwas flach und kraftlos, doch immer noch durch klare, schlichte Auffassung anziehend, wirken die Kanalbilder *Salomon Ruysdael's*, eines älteren Bruders jenes Meisters. Grösseren Ruhm hat dagegen mit Recht *Minderhout Hobbema* erlangt, obwohl er an Kraft und Tiefe des poetischen Gehaltes jenem nicht gleichkommt. Durch eine unübertreffliche Feinheit der Charakteristik, namentlich des Laubes und der Bäume, durch eine heitere, sonnige Klarheit der Gründe weiss er

seinen Gemälden den Zauber harmlos friedlicher Idyllen zu geben. Treffliche Werke seiner Hand finden sich in den englischen Galerien, in der Sammlung des Belvedere zu Wien und im Museum zu Berlin.

Eine besondere Stellung nimmt in dieser Reihe der niederländischen Meister *Aldert van Everdingen* ein, der von 1621—1675 lebte und den Stoff zu seinen Bildern meistens in den Gebirgsgegenden Norwegens suchte. Seine Compositionen haben daher einen wilderen, grossartigeren Charakter, einen kühneren Zug der Linien, eine heroischere Haltung. Schroffe Klippen, über welche Gebirgsbäche schäumend niederstürzen, düstere Fichtenwaldungen, über deren Spitzen die Wolken jäh dahinziehen, sind seine Lieblingsgegenstände. In der Pinakothek zu München, in den Galerien zu Dresden, Wien und Berlin sieht man manche Arbeiten von ihm.

Neben der Landschaft wird in Holland sodann auch die Seemalerei mit Eifer gepflegt, wie es einem Volke, das dem Meere seine Existenz, Macht und Wohlsein verdankt, wohl ansteht. Bedeutende Meister des Marinefaches sind unter anderen *Johann van de Capelle*, dessen Bilder eine warme und klare Farbe zeigen; *Johann Peters* und sein namentlich durch meisterhafte Darstellung von Seestürmen berühmter Bruder *Bonaventura Peters;* ferner der vielseitige *Willem van de Velde d. j.* (1633 bis 1707) und der berühmteste von allen *Ludolf Backhuysen* (1631 bis 1709), der nicht bloss im heiteren Licht und leicht bewegten Wellenspiele, sondern namentlich auch in der Aufregung der Elemente, im Toben des Sturmes und gewaltigem Wogenschlag die See unübertrefflich geschildert hat.

Weiterhin sind hier die Architekturmaler anzuschliessen, unter denen namentlich *Peter Neefs d. ä.* und *H. van Steenwyk d. j.* wegen ihrer fein durchgeführten Perspektiven zu nennen sind. In städtischen Prospekten leistet *J. van der Heyden* Tüchtiges. Besonders aber müssen hier noch zwei Italiener genannt werden, die Venezianer *Antonio Canale* und sein berühmterer Schüler *Bernardo Belotto,* genannt *Canaletto* (—1780), beide ausgezeichnet in treuer Darstellung der Strassen, Plätze und Kanäle Venedigs mit ihren Palästen und dem lebendigen Gewühl eines städtischen Verkehrs.

Bei manchen Meistern führt das Streben, der Landschaft einen besonderen Reiz durch Staffage der verschiedensten Art hinzuzufügen, auf eine neue Erweiterung des Darstellungskreises, ja auf eine völlige Verschmelzung von Genre und Landschaft. So in den ausgezeichneten und zahlreichen Bildern *Philipp Wouwerman's* (1620 bis 1668), der die vornehme Welt seiner Zeit in fröhlichem Jagdgetümmel und kriegerischen Begebenheiten mit scharfer Beobachtung, reicher Mannichfaltigkeit und unverwüstlich gediegener, feinster Durchbildung zu schildern weiss. Die

Galerie zu Dresden besitzt einige sechzig derartiger Bilder seiner Hand. Auch anderwärts findet man dieselben nicht selten. Dagegen nehmen der Niederländer *Johann Miel* und der Deutsche *Joh. Lingelbach* Scenen italienischen Volkslebens in die landschaftliche Darstellung auf.

Andere Meister ergehen sich in Compositionen idyllischen Charakters, bei denen die italienische Auffassung der Landschaft meistens die Grundlage bildet, und eine entsprechende Staffage von Hirten mit ihren mannichfachen Heerden hinzugefügt wird. So namentlich *Albert Cuyp* und *Nicolaus Berchem*, ferner *Joh. Heinr. Roos*, und sein Sohn *Philipp Roos*, bekannt unter dem Namen *Rosa di Tivoli*. Im Gegensatze dazu gibt *Paul Potter* (1625—1654) einfache Darstellungen nordischen Hirtenlebens in anspruchslos aufgefasster heimischer Landschaft, weiss darin aber eine Feinheit, Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Lebens zu entfalten, die seine Werke zu unübertroffenen Meisterstücken ihrer Gattung erheben. Eins seiner berühmtesten Bilder ist in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg. Das Museum zu Berlin besitzt einen kostbaren Schatz an den geistreichen Skizzen und Studien des ausgezeichneten Künstlers.

Unmittelbar geht sodann die eigentliche Thiermalerei auf die Schilderung des Thierlebens in seiner Besonderheit ein. Schon *Rubens* hatte mehrere vorzügliche Darstellungen gewaltiger Jagd- und Kampfscenen aus der Thierwelt gegeben. Ihm schlossen sich mit grosser Begabung in ähnlicher Richtung *Franz Snyders* (1579 bis 1657) und etwas später der nicht minder bedeutende *Johann Fyt* (1625 bis 1700) an. Auch *Karl Rutharts* und der treffliche Darsteller des Geflügels *Johann Weenix* sind hier zu nennen. Das Leben des Hühnerhofes hat *Melchior Hondekoeter* zur Lieblingsaufgabe der Schilderung genommen; der Deutsche *Peter Caulitz* ist in derselben Sphäre bewandert, während *Joh. Elias Ridinger* (1695 bis 1767) mehr in Kupferstichen als in Gemälden treffliche Jagdstücke geliefert hat.

Auch die Blumenmalerei gelangt bei den Holländern zu selbständiger Blüthe, die sich bis an den Schluss dieses Zeitraumes in liebenswürdiger Frische erhielt. Die liebevolle Auffassung, die geschmackvolle Anordnung, der duftige Schmelz der Farben, die vollendete Harmonie in der Gesammtwirkung geben diesen Werken einen unvergänglichen Reiz. Schon *Johann Breughel*, der »Blumen- oder Sammtbreughel« hatte darin einen zierlichen Anfang gemacht. Ihm folgten sein Schüler *Daniel Seghers* und der vorzügliche, poetisch anziehende *Joh. David de Heem* (1600 bis 1674), sowie etwas später die talentvolle *Rachel Ruysch* (1604—1705) und der glänzende *Johann van Huysum*, der bis 1749 thätig war.

Endlich ist noch der Frühstücksbilder, der sogenannten »Stillleben« zu gedenken, die in sinniger Auswahl und geschmackvoller Anordnung die Elemente eines tüchtigen Frühstücks auf elegantem Tische grup-

pirt zeigen. Im Römer blinkt der goldene Wein, die saftigen Früchte bieten sich neben den leckersten Erzeugnissen des Meeres verlockend dar, und selbst über diese todten Dinge weiss die Kunst durch geistreiche Behandlung, durch den Zauber der Farbe und des Helldunkels einen Schimmer von Poesie zu verbreiten. Als die vorzüglichsten Meister gelten *Wilhelm van Aelst*, *Adriaenssen*, *Peter Nason* und manche andere.

So hat die Kunst bei den Niederländern den ganzen Kreis des Daseins durchmessen, ist nach dem Verlassen der kirchlichen Hallen eine freie Weltbürgerin, eine treue Anhängerin der Natur geworden, und indem sie nichts für zu gering und unbedeutend hielt, allem Erschaffenen mit liebevollem Sinne nachging, ward es ihr gegeben, den wahren Funken des Lebens überall zu entdecken und selbst das Vergänglichste im ewigen Glanze der Schönheit zu zeigen.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

Wenn wir als Beschluss unserer Darstellung der Kunstgeschichte einige Betrachtungen über die Kunst der Gegenwart zu geben versuchen, so haben wir vorweg daran zu erinnern, dass zu einer abschliessenden historischen Schilderung der Augenblick noch nicht gekommen ist. Zwar hat die künstlerische Entwicklung unserer Zeit mehr als ein halbes Jahrhundert mit nachhaltiger Kraft und vielseitiger Strebsamkeit durchmessen und eine Welt von Schöpfungen aller Art als Zeugnisse ihrer Thätigkeit hingestellt. Aber zu ihrem Ziele ist diese Bewegung noch nicht gekommen, noch strebt sie in unablässigem Ringen weiter und verbietet daher ein endgültiges Urtheil. Wohl aber können wir an der Hand der Geschichte, nach dem Maassstabe der aus ihr gewonnenen Ueberzeugung den bis jetzt von der heutigen Kunst zurückgelegten Weg prüfen, und uns der errungenen Resultate versichern.[1]

[1] Eine ausführlichere Besprechung und reichhaltige bildliche Uebersicht habe ich im II. Band der Denkmäler der Kunst mit den Taff. 102—136 gegeben. — Vgl. ausserdem die klar und gut geschriebene eingehende Darstellung (ohne Abbildungen) von *A. Springer*, die bildenden Künste in der Gegenwart. Leipzig 1857.

Eine gerechte Würdigung der heutigen Kunst ist aber desshalb so schwer, weil wir in einer Uebergangszeit voll scharfer Gegensätze stehen, aus denen nur durch Kampf und Streit sich eine wahrhaft lebensvolle Zukunft hervorzubilden vermag; weil wir mit unserer Empfindung gar zu persönlich an der Entwicklung betheiligt sind, und dadurch die Ruhe und Freiheit der Betrachtung verlieren. Die grossen Umwälzungen, welche gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts den Zustand Europas erschütterten und von Grund aus neu gestalteten, sind von ähnlichen Erscheinungen im Kunstgebiete begleitet worden. Aber in diesen neuen Bahnen ist die Kunst noch vielfachen Schwankungen ausgesetzt, die ebenfalls einen ruhigen Ueberblick erschweren. Wie viele und wie mannichfaltige Einflüsse erfährt das heutige Schaffen durch die Stellung, welche unsere Zeit historisch-kritisch zur Vergangenheit einnimmt! Der erst neuerdings völlig geweckte geschichtliche Sinn lässt uns nach einer allseitigen Betrachtung und Würdigung vergangener Kulturformen streben. Indem aber jenes reiche Leben der Vorzeit dem Sinn erschlossen wird, dringt dasselbe in den Gedankenkreis und selbst in die Empfindung der Gegenwart ein. Wenn nun manche bedeutende und unentbehrliche Anregung dadurch gewonnen wird, ergibt sich daraus nothwendig auch mancherlei Irrung, da es zu schwer ist, die Grenze der berechtigten Einwirkung zu bestimmen. Ueberhaupt aber regt sich unter dem Einfluss dieser historischen Anschauung der reflektirende Verstand nachhaltiger als jemals zuvor, und alterirt fortwährend das stille Walten der schöpferischen Phantasie. Damit wächst dann zugleich die Selbständigkeit des Einzelnen, der sich der Tradition gegenüber vollkommen frei fühlt und, so weit ihn die Schwingen der eigenen Kraft tragen mögen, sich seinem eigenen Ermessen überlässt.

Aber auch an positivem Gehalt bietet unsere Zeit dem künstlerischen Schaffen manches wichtige neue Element. Der vertiefte historische Sinn hat uns erst eine Geschichtsmalerei im wahren Sinne des Wortes gegeben, die ihre Aufgabe bestimmter fasst als jemals vorher geschah, und die das Walten der geistigen Mächte aus der ganzen Fülle zeitlich bedingter Erscheinungsformen zurückzuspiegeln strebt. Zugleich wird dadurch der Blick für die uns umgebenden Zustände des Daseins geschärft und nach allen Seiten hin der Darstellungskreis bereichert und vertieft. Ebenso hat die überaus rührige Naturbetrachtung den Landschafter auf einen neuen Standpunkt gehoben, von wo aus eine tiefer in das Wesen der Natur dringende Auffassung angebahnt wurde, die in der treuesten Charakteristik der Einzelformen, in der schärfsten Bezeichnung alles dessen, was die besondere landschaftliche Physiognomie bedingt, zu neuen Resultaten gelangt ist. Bei allen diesen mit grossem Eifer angebauten Richtungen darf man jedoch nicht verkennen, dass sie sich auf einer schmalen

Basis, auf einem gefährlichen Terrain bewegen, und dass der geistige Gehalt durch das überwiegend realistische Streben, die Harmonie des Ganzen durch die Betonung des Einzelnen häufig beeinträchtigt wird.

Dagegen hat die heutige Kunst den einen grossen Vorzug jeder innerlich gesunden Kunstübung zum Theil wiedererlangt, dass sie nicht bloss, wie es im vorigen Jahrhundert meistens der Fall war, ein Luxusartikel der Vornehmen, ein exclusiver Genuss für die höher Gebildeten, sondern eine lebendige Sprache für das ganze Volk, ein Ausdruck seiner Anschauungen, Ideen und Interessen sein will. Damit hängt es innig zusammen, dass sich wieder eine ernste monumentale Kunst erhoben hat, deren Basis die würdigere neubelebte Architektur geworden ist. Die einzelnen Künste führen zwar auch getrennt von einander jene selbständige Existenz, welche durch die moderne Entwicklung schon seit dem sechzehnten Jahrhundert ihnen als gutes Recht zu Theil geworden ist. Aber sie verharren nicht mehr ausschliesslich in dieser Isolirung; sie haben sich für grosse öffentliche Zwecke wieder einträchtig zusammengefunden, so dass die Skulptur und Malerei der Baukunst sich zu edlem Dienst ergeben und gemeinsam mit ihr Werke von ächt monumentaler Bedeutung und von unvergänglichem Werth geschaffen haben. So sind die Künste wieder jener höchsten Aufgaben sich bewusst geworden, dem öffentlichen Leben des ganzen Volkes als Ausdruck zu dienen, indem sie seinen gemeinsamen Bedürfnissen ein höheres Gepräge verleihen, seine religiösen Anschauungen in das Gewand der Schönheit hüllen, seine geschichtlichen Erinnerungen verherrlichen und den nationalen Geist sich selber im idealen Spiegelbilde zur Anschauung bringen.

Für die Entwicklung der heutigen Kunst ist der Antheil, welchen die verschiedenen Nationen an ihr nehmen, von charakteristischer Bedeutung. In erster Linie steht hier Deutschland, von welchem die wahrhaft gedankenvolle und zukunftreiche Neugestaltung der Kunst ausgegangen ist. Schon im vorigen Jahrhundert wurde der Grund dazu gelegt, denn während wohl überall einige Künstler aus dem herrschenden Manierismus durch gewissenhafte Hingabe an die Natur sich zu erlösen suchten, wurde die wahrhafte Befreiung doch erst durch das begeisterte Wirken Winckelmann's angebahnt, der die Welt zum wahren Verständniss der Meisterwerke des klassischen Alterthums führte und den lange verschütteten Quell wieder aufdeckte, aus welchem der Kunst abermals Gesundheit und Jugendkraft zuströmen sollte. Neben den Deutschen griffen die Franzosen mit ähnlicher Begeisterung zur Antike, um die Kunst wieder zu Ernst und Tiefe, zu Maass und Schönheit zurückzuführen. Maler und Bildhauer wetteiferten darin mit einander und gaben der ersten Epoche dieser neu erstandenen Kunst ein ausschliesslich antikisirendes Gepräge. Allein zu einer wahrhaft lebenskräftigen selbständigen Entfaltung zu gelangen, be-

durfte die Kunst eines neuen Impulses, einer nationalen Grundlage. Diese wichtige Existenzbedingung wurde ihr erst gewährt, als die von der napoleonischen Herrschaft unterdrückten Völker sich zu fühlen und das Joch der Fremdherrschaft abzuschütteln begannen. Seit den Befreiungskriegen gibt es wieder in Deutschland wie in Frankreich eine nationale Kunst, die in scharf ausgeprägter Eigenartigkeit ihre besonderen Aufgaben erfasst und ausbildet. Auch Belgien und Holland erfreuen sich seitdem einer erneuten Pflege der nationalen Kunst, und England beweist mehr als in früheren Jahrhunderten die Regungen einer selbständigen künstlerischen Schöpferkraft, die auf manchen Gebieten zu gediegenen Resultaten gelangt ist. Der eigentliche Süden steht dagegen in künstlerischer Produktion den übrigen Ländern auffallend nach. Weder von der pyrenäischen noch von der italienischen Halbinsel sind neuerdings eingreifende Leistungen hervorgegangen, und nur durch seine unvergleichlichen Schätze aus vergangenen Epochen übt Italien noch immer — wenn auch nicht mehr so unbedingt wie früher — einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Bildung der Gegenwart.

Architektur.

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Monumente, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereigniss für die Geschichte der Architektur. Bis dahin hatte man die antiken Style nur in der gröberen Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt wurden. Erst jetzt erschloss sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen einfachen Schönheit. Erst jetzt fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins wirkliche Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* (1781—1841), ein Künstler, wie die Architektur ihn seit Jahrhunderten nicht mehr gesehen, war der Genius, der diese Mission vollbrachte. Sein hoher Sinn erfasste die Formen der griechischen Architektur nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Glieder eines Organismus, dessen Gesetzmässigkeit er zu ergründen, und in dessen Geist er neue grossartige Schöpfungen zu componiren wusste. Seine Hauptwerke, das Schauspielhaus, das Museum, die neue Wache zu Berlin sind durch Bedürfnisse des modernen Lebens bedingt, aber im echten Geiste hellenischer Kunst empfunden und hingestellt. Allein mit diesen Ergebnissen, so gross sie immer waren, begnügte sich der strebende Geist des Meisters nicht. Er durchdrang den ganzen Kreis baugeschichtlicher Entwicklung, und indem er den klassischen Maassstab der antiken Kunst in

ihrer einfachen Gesetzmässigkeit und Schönheit an Alles legte, erschloss sich ihm zu geistvoller Verwendung das ewig Gültige der verschiedenen Epochen. In den Entwürfen zur Orianda kam dies zum glänzendsten Ausdruck. Während aber diesem grossartigen Werke die Ausführung versagt blieb, gab er in mehreren andern Schöpfungen, namentlich in der Bauakademie zu Berlin die Grundlage für eine fortschreitende gedeihliche Entwicklung der Architektur, indem er zur gesunden Tradition des heimischen Backsteinbaues zurückgriff und damit den Adel antiker Formbildung und die Resultate der späteren Construktionssysteme verband. Die Traditionen Schinkel's haben nach dem Tode des grossen Meisters sich in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, *Persius*, *Soller*, *Stüler*, *Strack*, zu denen im Privatbau noch *Hitzig* und *Knoblauch* kommen, lebenskräftig fortgesetzt, und besonders in der vollendeten Feinheit der Detailbildung und Ornamentation hat diese Schule Treffliches geleistet.

Minder consequent, minder geistvoll, aber in anderer Weise höchst folgenreich war die architektonische Thätigkeit, welche sich zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwig's in München entfaltete. Kaum hat je ein anderer Regent so einsichtsvoll, so durchgreifend, so umfassend die Kunst gefördert wie dieser Monarch. Wenn die Mehrzahl anderer Fürsten und Mäcene die Kunst nur als Spielball ihrer Laune zur Befriedigung ihrer Privatgelüste verwenden, so gebührt König Ludwig der bleibende Ruhm, die monumentale, die volksthümliche Bedeutung der Kunst richtig erfasst zu haben. Indem er sämmtliche Künste bei der Herstellung grossartiger Aufgaben vereinigte, knüpfte er wieder zu lebensvoller Wirkung das Band inniger Gemeinsamkeit, welches so lange zerrissen gewesen war. Die Architektur stand wieder im Mittelpunkt und die übrigen Künste wetteiferten in jugendlicher Werdelust, sich ihr dienend und helfend anzuschliessen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei wurden wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betriebene wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüthe des tiefgesunkenen Kunsthandwerks schloss sich daran. Unter den Münchener Architekten vertritt *Leo von Klenze* vorwiegend die Antike und die von ihr abgeleiteten Style. Wenngleich weit entfernt von der Hoheit, Reinheit und Genialität Schinkel's (der indess nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben ist), wenngleich mehr in conventionell überlieferter Weise componirend, hat er doch in der Glyptothek, der Pinakothek, der Ruhmeshalle zu München und der Walhalla zu Regensburg Werke von imposanter Anlage und echt monumentaler Gesammthaltung hingestellt.

Ihm gegenüber ist *Friedrich von Gärtner*, als Vertreter der Romantik zu nennen. Diese Richtung, die auch in unserer modernen Literatur eine so wichtige Rolle gespielt hat, wurde durch die Befreiungs-

kriege in Deutschland zuerst geweckt und erhielt in dem Aufschwung des nationalen Gefühles kräftige Förderung. Wie man auf literarischem Gebiet sich in die nationalen Dichtungen des deutschen Mittelalters vertiefte, wandte man in der Kunst sich mit Eifer dem Studium der grossen Monumente jener Epoche zu. Gärtner bevorzugte den romanischen Styl, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliotkek, Universität, der Feldherrnhalle u. A. stattlich und bedeutsam ausprägte. Auch die von *Ziebland* erbaute Basilika trägt den romanischen Formcharakter, während *Ohlmüllers* Kirche in der Vorstadt Au mit Glück einer elegant entwickelten Gothik sich anschliesst. Doch hat in München der romanische Styl im Wesentlichen die Oberhand behalten und an manchen Orten, namentlich in Hannover nicht minder eifrige Nachahmung gefunden.

Dieselbe romantische Tendenz wurde sodann neuerdings mit bedeutendem Erfolg in Wien aufgenommen, wo die imposanten Gebäude des Arsenals und die Altlerchenfelderkirche den romanischen, die Votivkirche den gothischen Styl befolgen. Ueberwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Carlsruhe auch *Eisenlohr*, jedoch in besonders feiner, geistvoller Weise hingegeben, wie die von ihm entworfenen Hochbauten der badischen Eisenbahn bezeugen. *Hübsch* dagegen, ebenfalls in Carlsruhe thätig, hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunstschule, dem Theater, den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden, der Kirche zu Bulach u. A. sich eine selbständige Weise gebildet, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modifizirt wird.

In Dresden hat seit früheren Zeiten die Renaissance fast ausschliessliche Geltung und ist in neueren Tagen durch den reichbegabten *Semper* in bedeutenden Werken ausgeprägt und an dem feiner entwickelten hellenistischen Formgefühl zu einer neuen Stufe fortgebildet worden. Das Theater und das Museum daselbst sind tüchtige Zeugnisse dieses Strebens. Auch in Stuttgart hat die Renaissancearchitektur in mehreren Bauten von *Leins*, namentlich der Villa des Kronprinzen, sich mit günstigem Erfolg geltend gemacht. Andres ebendort von *Egle*.

In Frankreich stehen sich die Klassiker und Romantiker schärfer und extremer gegenüber als anderswo. Umfangreich und nachhaltig ist die klassische Richtung, als deren einflussreichster Repräsentant *Percier* zu nennen ist, vertreten. In der ersten napoleonischen Aera waren es die prunkvollen, etwas theatralischen Formen der römischen Architektur, welche dem modernen Cäsarenthum zum entsprechenden Ausdruck gereichten. *Chalgrins* Arc de l'Étoile und *Vignons* Madeleine zu Paris gehören zu den prächtigsten Monumenten jener Tage. Eine energische Reaction haben dagegen die Romantiker erhoben, unter denen Namen wie *Lassus*

und *Viollet-le-Duc* glänzen. Sie schreiben den gothischen Styl des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchen die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart in unermüdlich eifriger Propaganda anzupassen. Neuerdings stellen sich diesen romantischen Bestrebungen der modernen Gothiker mit nicht minderer Energie und künstlerischer Kraft jene Anhänger der klassischen Richtung gegenüber, die nach der edlen Einfachheit griechischer Formen streben und damit bei kirchlichen Aufgaben ein oft originelles Zurückgreifen zu altchristlichen Anlagen verbinden. So *Hittorff* in seiner prächtigen Kirche S. Vincent de Paul. Für den Profanbau kommt überwiegend die glanzvoll dekorative französische Renaissance des 16. Jahrhunderts zur Anwendung, die an malerischem Reiz der entsprechenden Gothik mindestens ebenbürtig, an plastischer Fülle des Details ihr überlegen ist. Der prachtvolle Ausbau des Hôtel de ville und neuerdings die glänzenden Vollendungsbauten des Louvre sind die Hauptwerke dieser Gattung.

England hat, so grossartig daselbst auch nach allen Seiten die baulichen Unternehmungen getrieben werden, für die künstlerische Fortbildung der Architektur keine erhebliche Bedeutung. Nachdem im Anfang dieses Jahrhunderts auch dort eine strengere, aber zugleich nüchterne klassische Richtung eingeschlagen wurde, von der *Robert Smirke* in seinem Covent Garden-Theater ein Beispiel hingestellt hat, ist in der Folge die architektonische Thätigkeit zu den hergebrachten Mustern bequem zurückgekehrt. Für Profangebäude, namentlich Paläste, findet man sich mit den Vorschriften Palladios und Vignolas ab, indem man ein halbes Jahrhundert moderner Entwicklung ignorirt. Für geistliche Zwecke, Kirchen- und Schulgebäude, sowie für burgartige Schlossanlagen wird mit Vorliebe der spätgothische Styl des Landes angewendet, der bisweilen wie in den Parlamentsgebäuden von *Barry* an luxuriöser Prunkentfaltung mit den üppigsten Monumenten des 16. Jahrhunderts wetteifert.

In allen übrigen Ländern haben diese modernen Bewegungen noch immer nicht vermocht, die seit drei Jahrhunderten überlieferten, fest ausgeprägten Systeme der Renaissance zu verdrängen. Soweit also der Blick das architektonische Schaffen der Gegenwart überschaut, bewegt sich die Thätigkeit streng innerhalb der Kreise geschichtlich abgeschlossener Formen. Freier oder befangener, kühner oder zahmer, geschickt oder ungeschickt, in lebendiger, selbständiger Auffassung oder in gedankenlosem Nachbeten suchen wir uns mit der Tradition abzufinden. Der historisch kritische Sinn ist überwiegend dem Bauschaffen unserer Zeit aufgeprägt. Doch ist dies der einzige Weg, auf welchem die Architektur den Moment erreichen kann, wo die Gegenwart unbeirrt aus ihren eigenen Bedürfnissen und ihrem innersten Wesen sich das vollkommen entsprechende Kleid schaffen wird.

Bildnerei.

Aus der affektirten Süsslichkeit, in welche die Plastik des 18. Jahrhunderts versunken war, lenkte zuerst der Venetianer *Antonio Canova* (1757—1822) zu einer reineren klassischen Empfindung über. Besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit erreichte er eine gefällige Grazie, die indess noch durch einen Nachhall der frühern überzierlichen Manier und durch elegante Glätte getrübt wird. Weniger gelang ihm das Würdige und Erhabene monumentaler Compositionen, und vollends ins Theatralische fällt er bei heroischen Aufgaben, wie den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan. Sein Einfluss auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker seiner Epoche blieben davon unberührt. Am reinsten tritt derselbe bei *Johann Heinrich Dannecker* aus Stuttgart hervor (1758—1841), der besonders in weiblichen Gestalten wie in der berühmten Ariadne bei Herrn Bethmann zu Frankfurt, eine reinere Anmuth entfaltete und zugleich im Portraitfache durch feinen Natursinn und edle Charakteristik sich auszeichnet. So in der kolossalen Schillerbüste des Museums zu Stuttgart. Bei den Franzosen ist es besonders *Chaudet* (1763 bis 1810), der die strengere antikisirende Richtung allerdings in einer gewissen conventionellen Behandlung vertritt. Selbständig wandte sich zu gleicher Zeit der Engländer *John Flaxman* (1755 bis 1826) einer schlichten Auffassung der Antike zu, die er in zahlreichen Idealwerken, Monumenten und in den Umrissen zu Homer und Dante bewährte. Auch der berühmte schwedische Bildhauer *Sergell* (1736 bis 1813), der seine künstlerische Ausbildung gleichfalls in Rom empfing, gehört zu den frühesten Erneuerern des klassischen Idealstyls, dessen Tradition sodann seine Landsleute *Byström* (geb. 1783) und *Fogelberg* weiter fortgeführt haben.

Tiefer als alle diese Meister drang der Däne *Bertel Thorwaldsen* (1770 bis 1844) in den Geist und die Schönheit klassischer Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und im edelsten Formgefühl eine Anzahl von Werken, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind wie die architektonischen Werke Schinkels. In seinem berühmten Fries des Alexanderzuges in der Villa Sommariva am Comer See lebt der ächt griechische Reliefstyl in ganzer Strenge und Reinheit wieder auf; in zahllosen Statuen, Gruppen und kleineren Reliefs variirt er in geistreicher Mannichfaltigkeit und liebenswürdiger Naivetät die Stoffwelt der antiken Mythologie, und selbst das Gebiet christlicher Anschauungen erhält in den plastischen Werken für die Frauenkirche in Kopenhagen eine neue Behandlung voll Würde und Schönheit.

Während so in vielseitiger begeisterter Thätigkeit das weite Reich der

idealistischen Skulptur wieder angebaut wurde, wandte sich der Berliner *Johann Gottfried Schadow* (1764—1850) mit Energie einer mehr realistischen Richtung zu, die vorwiegend nach lebendiger Auffassung und scharfer Charakteristik der individuellen Erscheinungen strebte. Sein Monument des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin, die Standbilder Ziethens und des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmsplatz daselbst, die Statue Friedrichs des Grossen zu Stettin, (weniger das Denkmal Blüchers zu Rostock und der Luther zu Wittenberg) und manche Andere sind ein lebendiger Protest gegen den Manierismus der bis dahin herrschend gewesenen Richtung und erschliessen der Plastik aufs Neue ein Gebiet, das sie seit zwei Jahrhunderten fast gänzlich verloren hatte.

Durch diese Erscheinungen ist der modernen Bildnerei eine Bahn geöffnet worden, auf der sie neuerdings zu grossen Erfolgen gelangt ist und die ihr eine schöne und mannichfaltige Wirksamkeit auch weiterhin sichert, sofern sie an den gewonnenen Grundsätzen festhält und in richtiger Würdigung ihrer Ziele fortschreitet. Wenn auch die Welt idealer Gestaltungen niemals wieder jene Bedeutung für uns gewinnen kann, die sie bei den Griechen hatte, so bietet das natürliche Leben doch immerfort eine Fülle entzückender Motive voll Schönheit und Naivetät, die der plastischen Phantasie reichliche Anregung zu Idealschöpfungen gewähren. Sodann liegt in der keuschen Anmuth, dem reinen Adel der antiken Auffassung ein unvergänglicher Reiz, der unmittelbar jede menschliche Empfindung anspricht und allen aus ähnlichem Geist gebornen Werken die lebendige Theilnahme derer verbürgt, die an der einfachen Schönheit der natürlichen Erscheinung sich erquicken mögen. Daher wird der Idealstyl hellenischer Kunst, wie die Gegenwart ihn rein erkannt und in freier Thätigkeit sich neu zu eigen gemacht hat, immerfort ein unveräusserliches köstliches Gut der modernen Plastik bilden.

Aber noch viel unmittelbarer, volksthümlicher sprudelt die andre Quelle, aus welcher die moderne Bildnerei ihre Stoffe schöpft. Der alte Zug des germanischen Geistes nach prägnanter Auffassung des Charakteristischen jeder Einzelexistenz, der schon die Plastik des 15. Jahrhunderts fast ausschliesslich beherrschte, hat sich mit neuer Kraft geltend gemacht und erhält in dem erwachten historischen Sinn, in dem gesteigerten Nationalgefühl mächtige Verbündete.

Das neuerstandene geschichtliche Bewusstsein der Völker verlangt heutigen Tages seine Helden, die Vertheidiger seiner Freiheit, die Vertreter seines Geistes, die Kämpfer in den Schlachten des Schwertes wie des Gedankens in voller Wahrheit ihrer wirklichen Gestalt verherrlicht zu sehen. Die Plastik muss sich demnach in die ganze charakteristische Erscheinung des Individuums vertiefen, muss das Walten des besondern

Geistes, wie es sich in der natürlichen Gestalt, in der Physiognomie und sogar in den Aeusserlichkeiten der Haltung und der Tracht ausspricht, erforschen, und selbst das geheimnissvolle Leben der Seele, soweit es den Mitteln der Plastik zugänglich ist, zum Ausdruck bringen. Wie für diese Richtung das Studium der Bildwerke des 15. Jahrhunderts grosse Bedeutung hat, so darf andrerseits der Einfluss der antiken Auffassung auch hier nicht gering angeschlagen werden, da ohne das durch sie gewonnene Schönheitsgefühl leicht ein Ausarten und Uebertreiben ins Naturalistische erfolgen würde.

Den ersten Rang unter den deutschen Bildhauerschulen der Gegenwart nimmt die Berliner ein. Während hier *Friedrich Tieck* in einer Reihe würdiger Werke die antike Auffassung festhielt, prägte sich die Richtung, welche Schadow eingeschlagen hatte, in edler und maassvoller Weise durch die lange, einflussreiche Wirksamkeit von *Christian Rauch* (1777—1857) zur Vollendung aus. Weniger durch den Reichthum an schöpferischen Ideen, als durch das feine Naturgefühl, den geläuterten Sinn für einen wahrhaft plastischen Styl und eine unübertreffliche Sorgfalt in der Durchführung nimmt dieser Meister eine wichtige Stellung ein. Seine Bedeutung beruht aber nicht allein in seinen zahlreichen Werken, sondern auch in dem Einfluss, den er auf einen grossen Kreis begabter Schüler ausübte. Während er in idealen Werken, wie in den Victorien und manchen trefflichen Reliefdarstellungen, eine wahrhaft klassische Schönheit zur Erscheinung bringt, bezeichnen seine Standbilder des Fürsten Blücher, der Generale Bülow und Scharnhorst, die kolossale Reiterstatue Friedrichs des Grossen zu Berlin und manche andre einen Höhenpunkt in feiner Charakteristik und lebensvoller Prägnanz der Auffassung. Manche tüchtige Schüler sind aus seiner Werkstatt zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft hervorgegangen und bilden in rüstigem Schaffen, dem es an einer Menge bedeutender öffentlicher Aufgaben nicht fehlt, den Kern der heutigen berliner Schule. Zu den tüchtigsten der dortigen Meister zählen *Friedrich Drake*, dessen Reliefs am Standbild Friedrich Wilhelms III. im Thiergarten bei Berlin voll naiver Anmuth sind; *Schievelbein*, der besonders in der Reliefcomposition einen Reichthum von Phantasie entfaltet; *Bläser*, von dem die wirkungsvollste der Marmorgruppen auf der Schlossbrücke herrührt; *A. Fischer* und in der Thierbildnerei *A. Kiss*, *Th. Kalide* und *W. Wolff*. Unter den jüngeren besonders der reich begabte *Reinhold Begas*.

An Vielseitigkeit der Begabung, Feinheit des Formgefühls und Tiefe der Empfindung nimmt unter den Bildhauern dieses Jahrhunderts unzweifelhaft *Ernst Rietschel* (1804 bis 1861) eine der ersten Stellen ein. Aus der Schule Rauchs hat er die Richtung auf treue, charakteristische Darstellung des Lebens und liebevolle Sorgfalt der Durchbildung erhalten, und sein

Doppelmonument Schillers und Göthes in Weimar, noch reiner und glücklicher aber sein Lessing in Braunschweig und der für Worms entworfene Luther, sind sprechende Beispiele dieser Gattung. In der für die Friedenskirche bei Potsdam gearbeiteten Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi hat er ein Werk voll ergreifenden Ausdrucks und tiefster religiöser Empfindung hingestellt, während die zahlreichen Reliefdarstellungen für das Giebelfeld des Opernhauses zu Berlin, das Theater und Museum zu Dresden ihn auf dem Gebiet antiker Idealstoffe in nicht minder würdevoller und bedeutender Weise repräsentiren. Zu Dresden ist sodann *Ernst Hähnel* thätig, dessen schwungvolle Compositionen (Theater und Museum zu Dresden) sich meist in antiker Anschauungsweise bewegen, der aber auch in monumentalen Standbildern, wie in dem Beethoven zu Bonn, Kaiser Karl IV. zu Prag, und den für das Dresdner Museum geschaffenen Statuen, namentlich dem herrlichen Rafael, Werke von feiner Charakteristik hingestellt hat.

In München war der reichbegabte *Ludwig Schwanthaler* (1802 bis 1848) der Hauptvertreter einer mehr romantischen Richtung, die der modernen Plastik ein neues Gebiet frischer Anschauungen erschloss. Mit fast unerschöpflicher Phantasie begabt, hat dieser Meister in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben gelöst, indem er den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäude ihren plastischen Schmuck gab. Während diese sich durch fruchtbare Erfindung und einen glücklichen decorativen Sinn auszeichnen, vermochte der Künstler, zu rastlosem Schaffen angetrieben und durch körperliche Hinfälligkeit gehemmt, nicht seinen selbständigen monumentalen Schöpfungen jene allseitige Durchbildung der Form zu geben, die eine Lebensbedingung plastischer Werke ist. Doch lässt sich auch in diesen Arbeiten eine grossartige monumentale Auffassung nicht verkennen, wie namentlich das kolossale Standbild der Bavaria in München beweist. Eine zahlreiche Schule hat sich aus der Werkstatt dieses Meisters entwickelt. Sein Einfluss wurde neuerdings namentlich auch nach Wien verpflanzt, wo *Fernkorn*, ein Schüler Schwanthalers, mehrere monumentale Arbeiten, besonders das Reiterbild des Erzherzogs Karl, ausgeführt hat.

In Frankreich hat die Plastik sich bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien gesucht und überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu einseitigem Naturalismus verfolgt. Während indess einzelne Künstler einen edlern, maassvollen Styl einhielten, wie *Bosio*, der treffliche *Rude* und *Duret*, hat *P. J. David* von Angers (1793 bis 1856) mit extremer Verachtung aller strengeren plastischen Gesetze sich einem energischen Naturalismus überliefert, der wenngleich von einem grossen Talente und genialer Leichtigkeit der Auffassung getragen, bei monumentalen Werken in styl-

lose Uebertreibung verfällt. Höchst geistvoll und lebendig sind dagegen seine zahlreichen Portraitbüsten. Unter den Künstlern, die überwiegend der Darstellung sinnlicher Schönheit huldigen, nimmt der Genfer *James Pradier* (1792 bis 1852) die erste Stelle ein. Bei den Thierbildnern behauptet der geniale *Barye* den ersten Rang. — Die belgische Skulptur bewegt sich meistens in ähnlichen Richtungen wie die französische.

Einen wichtigen Mittelpunkt für die moderne plastische Thätigkeit bildet Rom mit seinen zahlreichen Werkstätten, seiner althergebrachten Marmortechnik, seiner massenhaften Anschauung antiker Kunstwerke. Canova und Thorwaldsen hatten hier ihre Werkstatt, welche viele Decennien hindurch die berühmte Pflanzschule für die moderne Plastik blieb. Dass hier die antike Auffassung, der ideale Styl ausschliesslich zur Geltung kommt, liegt in der Natur der Sache. Nur wo ein modernes Staaten- und Volksleben sich in freier Thätigkeit regt, werden der Plastik Aufgaben geboten, die auf der charakteristischen Darstellung bedeutender Persönlichkeiten, auf der lebendigen Schilderung historischer Ereignisse fussen. Die römische Plastik folgt überwiegend idealen, poetischen Impulsen, und nur bei Grabmonumenten und ähnlichen Denkmälern des Privatgedächtnisses kommt jene andre Richtung auf individuelle Charakteristik daneben zum Vorschein. Daher ist trotz aller Verschiedenheit der Nationen, die dort vertreten sind, der römischen Schule eine gewisse Gemeinsamkeit eigen. Unter den Italienern, die häufig in eine zu weichliche Auffassung und raffinirtes oder theatralisches Wesen verfallen, steht *Pietro Tenerani*, ein Schüler Canovas und Thorwaldsens, frei von solchen Verirrungen, als Vertreter einer edlen, klassischen Richtung in erster Linie. In verwandter, nicht minder anziehender Weise ist der Engländer *John Gibson* daselbst thätig. Unter den zahlreichen Plastikern, welche ausserdem England neuerdings hervorgebracht hat, ist die Tendenz auf das Genrehafte und auf das Anmuthvolle nach dem Vorgange Canovas am meisten beliebt. Von den deutschen Bildhauern in Rom zeichnet sich der 1860 verstorbene *Martin Wagner* durch energische Stylistik, unter den noch lebenden *Carl Steinhäuser* durch edlen Formensinn und tiefe Empfindung aus. Endlich hat Holland in dem unter Thorwaldsen gebildeten *Matthias Kessels* (1784—1830) einen tüchtigen Plastiker verwandter Richtung aufzuweisen.

Malerei.

Obwohl die Malerei der klassischen Anschauungsweise ungleich ferner steht, als die Skulptur, beginnt doch auch für sie der Umschwung mit dem Zurückgehen auf die antike Kunst. *Asmus Carstens* (1754—1798) gab dieser neuen Strömung zuerst in seinen einfach edlen Gemälden und

Zeichnungen einen bedeutsamen Ausdruck, und die ihm nachfolgenden Meister, *Eberhard Wächter* und *Gottlieb Schick*, schlossen sich diesem Streben mit Eifer an. In Frankreich wurde gleichzeitig durch *J. L. David* (1748—1825) die streng antikisirende Auffassung in die Malerei eingeführt, nur dass dieselbe dort sich nicht so rein erhielt und theils ins Frostige, theils ins Theatralische ausartete. Von den Schülern Davids, der einen weitgreifenden Einfluss auf die Entwicklung der französischen Kunst gewann, hat *Ingres* (1781 geboren) am entschiedensten an der streng klassischen Ausdrucksweise festgehalten.

Aber aus dem antiken Gedankenkreise und der klassischen Formauffassung war auf die Dauer eine wahrhaft lebendige Fortbildung der Malerei nicht zu gewinnen. Es bedurfte vor Allem für diese modernste unter den bildenden Künsten eines neuen Inhalts, einer volksthümlichen Nahrung. Diese wurde vor Allem in Deutschland durch den Aufschwung des nationalen Geistes gegeben, der in den Befreiungskriegen so glorreich zum Durchbruch kam. Die tief eingreifenden Bestrebungen der Romantik, die daraus hervorgingen, theilten diesen neuen Impuls auch der Malerei mit, eröffneten den Blick für die Bedeutung des nationalen Lebens und erschlossen die Perspektive in eine reiche Vergangenheit, die zuerst im verschönernden Lichte der Poesie sich unvergleichlich herrlich darstellte. Getränkt mit diesen jugendlichen, begeisterten Anschauungen fanden sich zur Zeit jenes wichtigen Umschwunges einige begabte Künstler in Rom zusammen, die in gemeinsamen Studien auf gleichartiger Basis sich gegenseitig zu fördern suchten. Es waren *Peter Cornelius* aus Düsseldorf, *Friedrich Overbeck* aus Lübeck, *Philipp Veit* aus Frankfurt und *Wilhelm Schadow* aus Berlin. Durch dieselbe nationale Gesinnung verbunden, studirten sie die grossen Fresken aus der Glanzepoche der italienischen Kunst, durch welche die Bedeutung einer ernsten monumentalen Malerei sich so überzeugend zu erkennen gibt. Die Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Strebens bot sich 1816, als der preussische Consul Bartholdi in seiner Wohnung auf dem Monte Pincio durch sie die Geschichte Josephs in Freskogemälden darstellen liess. Kurze Zeit darauf folgte ein zweiter Cyclus von Fresken aus Dantes göttlicher Komödie, Ariosts rasendem Roland und Tassos befreitem Jerusalem, welche in der Villa Massimi durch *Schnorr*, *Veit*, *Koch*, *Overbeck* und *Führich* ausgeführt wurden. Mit diesen beiden bedeutenden Schöpfungen, unter denen einige von unvergänglichem Werthe sind, beginnt die Geschichte der neuern deutschen Kunst. Die Malerei hatte hier wieder einen tieferen Gedankeninhalt, eine strengere Form, eine monumentale Geltung erlangt. Bald darauf wurden durch die Heimkehr der einzelnen Meister nach Deutschland die Keime dieses neuen Lebens in den vaterländischen Boden verpflanzt, wo sie in mannichfaltigster Gestalt reich erblühen sollten. Nur einer von den Ge-

nossen, Overbeck, blieb in Rom, seinem Vaterland und seinem Glauben entsagend, fortan in seiner künstlerischen Richtung den modernen Bestrebungen abgewandt. Da diese Erscheinung im Kunstleben der Gegenwart einen seltsamen Anachronismus bildet, haben wir sie mit ihren Ausläufern vorweg gesondert zu betrachten.

Als Begründer dieser Richtung steht *Friedrich Overbeck* (geb. 1789) noch immer in rüstigem Schaffen an der Spitze. Seine Welt ist die der ausschliesslich mittelalterlich kirchlichen Anschauung, seine Empfindung die eines neuerstandenen Fra Giovanni da Fiesole. Was über den Standpunkt des 14. Jahrhunderts in realer Charakteristik und Formvollendung hinausgeht, weist er als Ketzerei zurück. In manchen seiner Werke spricht sich unläugbar eine wahrhafte Empfindung, eine innerliche Religiosität aus. So im Einzug Christi nach Jerusalem und in der Grablegung, welche die Marienkirche zu Lübeck besitzt. Ebenso in den tief empfundenen Handzeichnungen aus dem Leben Christi. In andern Werken, wie dem Triumph der Religion im Städelschen Museum zu Frankfurt, tritt die Reflexion zu absichtlich auf, um einen reinen Eindruck zu hinterlassen. Unter den übrigen Vertretern derselben Richtung, die man wohl als »Nazarener« bezeichnet, sind *Philipp Veit* und *Eduard Steinle* in Frankfurt die hervorragendsten.

Andere Künstler, welche überwiegend die religiöse Malerei ausüben, suchen damit die Resultate einer freieren Naturauffassung und einer durchgebildeten Technik zu verbinden, so *Joseph Führich* und *Kuppelwieser* in Wien, welche an den Fresken in der Altlerchenfelderkirche daselbst betheiligt sind; so *Heinrich Hess* und *Schraudolph* in München, der Erstere durch die Fresken in der Basilika und der Hofcapelle, der Letztere durch die Ausmalung des Doms zu Speyer bekannt. Endlich gehört auch hierher der Düsseldorfer *Ernst Deger*, der mit mehreren andern Künstlern die schön empfundenen und tüchtig durchgebildeten Fresken der Apollinariskirche bei Remagen ausgeführt hat. Die kirchliche Malerei hat überhaupt seit den letzten zehn Jahren in Deutschland an Umfang und Bedeutung erheblich zugenommen. In der Masse dieser Produktionen bilden aber die Werke, welche eine selbständige Auffassung, eine lebendige Empfindung bekunden, nur eine geringe Minderzahl.

In grossartiger Freiheit als einer der tiefsinnigsten und gewaltigsten Meister der deutschen Kunst hat sich *Peter v. Cornelius* (geb. 1783) entwickelt. Schon ehe er nach Rom kam, hatte er durch die Compositionen zu Göthes Faust und zu den Nibelungen in der Wahl des Gegenstandes und in der Form der Darstellung eine wahrhaft nationale Weise wieder angeschlagen und sich als treuer Nachfolger jener ächten deutschen Kunst hingestellt, die so reich und herrlich in Albrecht Dürer zur Erscheinung gekommen. Als er nun nach längerem römischen Aufenthalte im Jahre

1820 nach Düsseldorf als Direktor der Akademie berufen wurde, und dann 1825 durch König Ludwig an die Spitze der Münchener Akademie gestellt und mit Ausführung der bedeutendsten Aufträge betraut wurde, begann in Deutschland eine neue Aera für die Geschichte der Kunst. In den umfangreichen Fresken der Glyptothek verherrlichte er die antike Götter- und Heroenwelt und schuf mit gewaltiger Hand ein Geschlecht von Gestalten, in denen alle Schönheit und Erhabenheit, aber auch alle Leidenschaften des menschlichen Herzens einen überwältigenden Ausdruck fanden. In den Loggien der Pinakothek schilderte er voll lebendiger Anmuth und Naivetät die Geschichte der christlichen Kunst in trefflicher architektonischer Gliederung und anmuthig geistvoller Anordnung. Sodann entwarf er in dem ausgedehnten Bildercyclus der Ludwigskirche eine ebenso tiefsinnig durchdachte, wie grossartig durchgebildete Schilderung der christlichen Ideenkreise von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, ein Werk, das in Gedankenkraft, Würde und unermesslichem Reichthum ihn allein zu einem der ersten Meister der christlichen Kunst machen würde. Dennoch war die schöpferische Thätigkeit des Meisters noch nicht abgeschlossen. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. erhielt er einen Ruf nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und begann nun schon in vorgerückterem Alter jenen gewaltigen Gedankencyclus der Compositionen zum Campo santo, in denen er wiederum mit ganz neuer Kraft die christliche Weltanschauung, die Erlösung von der Sünde durch Christi Leben und Leiden, das Fortwirken der Kirche auf Erden und das Ende aller Dinge, den Untergang des Fleisches und die Auferstehung zum ewigen Leben in Werken voll unvergänglicher Jugendfrische, voll tiefsinniger Weisheit, voll erhabener Schönheit und erschütternder Gewalt des Ausdrucks darstellte. Wenn bei Cornelius die Durchbildung der Form sich später nicht immer auf der Höhe gehalten hat, welche er im Göttersaale der Glyptothek erreichte, wenn man ihm nicht ohne Grund Härten und selbst Mängel der Zeichnung vorwerfen kann, wenn endlich das eigentliche Malen, die Herrschaft über die Farbe ausserhalb seines Bereiches liegt, so sind das Mängel, die neben seinen positiven Verdiensten so leicht wiegen, dass sie dieselben nicht zu verringern im Stande sind.

Durch die gedankenvolle, ideale, in grossartigen monumentalen Aufgaben sich bewährende Kunst dieses ernsten Meisters erhielt zunächst die Münchener Schule die Richtung auf das Bedeutende, auf die Ausbildung des Sinnes für lineare Schönheit, architektonischen Rhythmus und energische Formentwicklung. Durch eine Reihe bedeutsamer Aufgaben wusste König Ludwig diesem Streben bestimmte Ziele anzuweisen und einen grossen Wirkungskreis zu eröffnen. Ausser den schon erwähnten Bildercyklen religiösen Inhalts, welche Heinrich Hess in der Basilika und der Hofkapelle

ausführte, malte *Julius Schnorr* in den Sälen der Residenz die Geschichte Karls des Grossen und Friedrichs Barbarossa und die Heldensage der Nibelungen in einer Anzahl grosser Bilder voll kühnen Lebens und schwungvoller Romantik. In andern Sälen liess der König eine Reihe von Scenen aus den Werken der grossen deutschen Dichter darstellen, ja selbst die Landschaftsmalerei wurde für öffentliche monumentale Zwecke verwendet in den Gemälden, welche *Rottmann* in den Arkaden des Hofgartens ausführte. Zugleich wurde die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und erhielt in der neu erbauten Kirche der Vorstadt Au und bei den Restaurationen mittelalterlicher Dome Gelegenheit zu bedeutender Thätigkeit. — Hier ist am besten der hochbegabte, frühverstorbene *Alfred Rethel* anzuschliessen, der zuerst in Düsseldorf, dann in Frankfurt gebildet, am meisten innere Wahlverwandtschaft mit Cornelius hat, wie sich aus seinen grandios componirten Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen im Rathhause zu Aachen und aus seinen nicht minder bedeutenden Zeichnungen des Hannibalzuges ergibt.

Unter Cornelius Schülern ist nur einer zu nennen, der dem idealen Styl ein neues selbständiges Gepräge zu geben wusste, *Wilhelm v. Kaulbach*, geboren 1805 zu Arolsen, zuerst in Düsseldorf, dann in München unter Cornelius Leitung gebildet. Der glänzendste Zug in der Richtung dieses Meisters ist seine satyrische Begabung, die er in den Compositionen zum Reineke Fuchs mit genialer Laune zur Geltung gebracht hat. Von den grossen symbolisch-historischen Darstellungen, welche er für das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin entworfen hat, steht die Hunnenschlacht an poetischem Gehalt, an lebensvoller Schönheit und einheitlicher Klarheit der Composition oben an. In den übrigen Bildern hat der Meister sich zu sehr dem Spiel seiner geistreichen Einfälle überlassen und dadurch die strenge Geschlossenheit gefährdet, wie auch die Charakteristik sich allmählich zu conventioneller Allgemeinheit abgeflacht hat.

Von den übrigen Münchener Künstlern ist *Genelli*, 1803 zu Berlin geboren, der Vertreter einer strengen klassischen Richtung, die er besonders in Zeichnungen voll poetischer Kraft und oft hinreissender linearer Schönheit bewährt hat. Dagegen huldigt *Moritz von Schwindt*, 1804 in Wien geboren, ebenfalls mehr durch geniale Zeichnungen als durch Gemälde hervorragend, einer romantischen Richtung, die voll edler Anmuth und entzückender Innigkeit ächt deutschen Empfindens vor allen in den Compositionen nach dem Mährchen von den sieben Raben hervortritt. — Auch die Genremalerei hat in den Schlachtendarstellungen von *Albrecht Adam*, *Peter Hess* und *Dietrich Monten*, in *Kirners* und *Bürkels* frischen Schilderungen des bairischen Volkslebens, sowie durch manche andere tüchtige Meister vielfache Pflege gefunden. Als treffliche Darsteller der Rococozeit bewähren sich *L. v. Hagn* und *Ramberg*; unter den Thier-

malern ist *Friedrich Voltz* wegen seiner feinen, auch landschaftlich reich entwickelten Schilderungen des Heerdenlebens zu nennen. In einer etwas zu äusserlichen Nachahmung der französischen Realisten ist dagegen das Talent von *Ferdinand* und *Karl Piloty* befangen.

Eine zweite Pflanzstätte deutscher Malerei erhob sich in Düsseldorf, dessen Akademie unter *Wilhelm Schadow* seit 1826 einen neuen Aufschwung nahm. Während die Münchener Schule an den monumentalen Aufgaben einen strengen Idealstyl entwickelte, in welchem das Gedankenvolle, die architektonische Gliederung, lineare Schönheit und strenge Zeichnung überwiegen, sah die Düsseldorfer Kunst sich vorzüglich auf die Oelmalerei beschränkt, erging sich mehr im Zarten, Empfindungsvollen und suchte dasselbe durch liebevolles Detailstudium der Natur und feine Ausbildung des Colorits zu betonen. Hatte die Münchener Malerei einen plastischen Charakter, so lässt sich in der Düsseldorfer eine musikalische Stimmung erkennen. Wenn sich dies Streben bei der politischen Stagnation der damaligen Zeit in den beschränkten Lebenskreisen einer mittleren Provinzialstadt ins Weichliche und Sentimentale verirrte, wie jene Münchener Kunst gelegentlich ins äusserlich Deklamatorische verfiel, so darf man dies jetzt nicht mit einseitiger Schärfe beurtheilen, da gerade die enthusiastische Anerkennung, welche die Düsseldorfer Bilder damals fanden, unwiderleglich ihre bedeutende Stellung im Entwicklungsgang der modernen Kunst beweist. Die passiv träumerische Stimmung, die in den berühmtesten Bildern der Schule, in dem trauernden Königspaar von *C. F. Lessing*, den trauernden Juden von *Eduard Bendemann*, den beiden Leonoren von *Carl Sohn*, den Söhnen Eduards von *Theodor Hildebrandt*, dem Fischer von *Julius Hübner* vorherrscht, war ein natürlicher Ausfluss der Zustände jener Zeit; aber die edle Innigkeit, die liebevolle Hingabe an die Natur, die damals Epoche machende Schönheit eines Colorits voll Schmelz und Zartheit sind unvergängliche Verdienste dieser Schule. Zugleich aber wandte sie sich zuerst mit freiem Sinn einer gemüthvollen Auffassung der einfachen Zustände des wirklichen Lebens zu und rief eine neue Blüthe der Genremalerei hervor, in welcher *Adolph Schrödter* durch körnigen Humor, *Jacob Becker* durch ergreifende Darstellung von Dorfgeschichten, *Carl Hübner* durch wirkungsvolle Scenen aus dem socialen Zuständen und Conflikten, *Rudolph Jordan* und *Henry Ritter* durch frische Schilderungen des norddeutschen Fischerlebens, der Norweger *Tidemand* durch poetische, tief empfundene Scenen aus dem Volksleben seiner Heimath, *Hasenclever* durch humoristische Auffassung des Spiessbürgerthums hervorragen. Unter der jüngeren Generation hat sich *Ludwig Knaus* durch seine unvergleichlich fein empfundenen und meisterlich, auch in malerischer Hinsicht durchgeführten Genrebilder als einen der bedeutendsten Schilderer des Seelenlebens, sowohl in tragischen Con-

flikten wie im sonnigen Glanze heitern Lebensgefühls bewährt. Die Vorgänge äusserlich bewegten Daseins, namentlich im Getümmel der Schlachten, schildern *Bleibtreu* und *Camphausen* mit grossem künstlerischen Geschick.

Den Uebergang zu einer freieren Auffassung des geschichtlichen Lebens, zur charaktervollen und ergreifenden Schilderung grosser Epochen und Ereignisse macht *Carl Friedrich Lessing* in seinen Bildern aus dem Hussitenkriege und der Reformationszeit. Neuerdings aber hat *Em. Leutze* in seiner kühnen Darstellung des Ueberganges Washingtons über den Delaware ein geschichtliches Bild geliefert, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art gehört.

In Berlin wurde die Malerei in ähnlicher Weise aufgefasst, wie in Düsseldorf; nahm eine verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische, jedoch ohne zu gleicher Bedeutung, zu durchgreifenden Erfolgen zu gelangen. Zu öffentlicher monumentaler Thätigkeit wurde dieser Kunst auch hier keine Gelegenheit geboten. Sie sah sich wie in Düsseldorf auf die Tafelmalerei beschränkt, aber obwohl es nicht an tüchtigen begabten Künstlern fehlte, standen ihre Bestrebungen vereinzelt neben einander, ohne sich wie dort zu gemeinsamer, gleichartiger Richtung zusammenzuschliessen. Während *Karl Wilhelm Kolbe* (1781—1853) seine Gegenstände aus dem romantischen Gebiet schöpft, *Wilhelm Wach* (1787 bis 1845) besonders im Fach der religiösen Historienmalerei thätig war, *A. von Klöber* sich am liebsten in den heitern Regionen der klassischen Mythologie ergeht, bewegte sich *Carl Begas* (1794—1855) mit vielseitiger Begabung auf den verschiedenartigsten Gebieten. Ferner ist *Fr. Krüger* als Portraitmaler und trefflicher Pferdedarsteller hervorzuheben, und *Eduard Magnus* (geb. 1799) gehört in geistreicher Auffassung, edler Anordnung und duftiger Klarheit der Färbung zu den vorzüglichsten Bildnissmalern der neuern Zeit. Unter den Geschichtsmalern dieser Schule trat zuerst mit grosser Begabung für mächtige Compositionen und ergreifenden Ausdruck *Carl Schorn* (1802—1850) hervor. Geistreich und lebendig, wenngleich in oft herb realistischer Schärfe, schildert *Adolph Menzel* das Leben und die Zeit Friedrichs des Grossen, während *Julius Schrader* seinen geschichtlichen Darstellungen den Reiz eines kräftigen, glanzvollen Colorits zu geben weiss. Unter den zahlreichen Genremalern ist *Eduard Meyerheim* durch seine innig empfundenen und vollendet fein durchgeführten Schilderungen des Familienlebens der unteren Stände anziehend. Ausserdem sind *E. Kretzschmer* mit seinen launig erfundenen Scenen, *Carl Becker* mit seinen malerisch feinen Bildern, *Hosemann* mit den derb humoristischen Schilderungen des Proletariats und des Weissbier-Philisteriums, *Cretius* mit seinen eleganten und liebenswürdigen Darstellungen des italienischen Volkslebens zu nennen.

Auch in Wien wurde die Malerei bei dem Mangel an grösseren monumentalen Aufgaben auf eine ähnliche Richtung hingedrängt. Die talentvollsten der dortigen Künstler haben in frischen, lebensvollen Genrebildern manches Erfreuliche geleistet. Auf diesen Weg lenkte schon, unmittelbar aus der conventionellen Richtung des vorigen Jahrhunderts, *Peter Krafft* (1780—1856), dem sich *F. Waldmüller* mit seinen liebenswürdigen Schilderungen des östreichischen Volkslebens und *Jos. Danhauser* mit seinen charaktervollen, oft tief ergreifenden Genredarstellungen anschlossen. In der geschichtlichen Malerei steht *Karl Rahl* durch frische, energische Auffassung und tüchtige coloristische Durchbildung als einer der begabtesten da.

Einen wichtigen Antheil an dem Aufschwung der deutschen Kunst hat auch die Landschaftsmalerei genommen. Das immer lebendiger erwachende Naturgefühl gereicht diesem Zweige überall zu durchgreifender Förderung, so dass von der strengen, idealen landschaftlichen Composition bis zur blossen Vedute herab alle Abstufungen im landschaftlichen Schaffen vertreten sind. Zugleich ist durch den ausgedehnten Weltverkehr der Anschauungskreis der Landschaftsmaler über alle Zonen verbreitet und mit einer unermesslichen Fülle neuer Formen, neuer Eindrücke und Wirkungen bereichert worden. Der Wiederbegründer der modernen Landschaft, *Joseph Anton Koch* (1768—1839), ging auf die ideale Composition, wie sie Poussin ausgebildet hatte, zurück, und wusste damit eine treue, feine Charakteristik, eine schlichte Wahrheit und Innigkeit der Empfindung zu verbinden. Diese idealistische Auffassung, welcher eine poetische Stimmung zu Grunde liegt und die durch grossartigen Bau, durch edlen Schwung der Linien und harmonische Gesammtanlage zu wirken sucht, hat unter den modernen Künstlern nur ausnahmsweise ihre Vertretung gefunden. *Carl Rottmann* (1798—1850) wusste in seinen Schilderungen italienischer und griechischer Landschaften dies poetische Element in grossartigster Weise aufrecht zu erhalten und besonders durch den edlen Schwung der Linien und durch charakteristische Luft- und Lichtwirkungen seinen Bildern das Gepräge einer historischen Stimmung zu verleihen. Mit nicht geringerem Talent führt *Friedrich Preller* in Weimar in seinen Compositionen zur Odyssee diesen idealen Charakter der Landschaft in reicher Mannichfaltigkeit mit genialem, phantasievollem Schwunge und mit hinreissender ächt poetischer Kraft durch. In verwandter Richtung hat *J. W. Schirmer*, ehemals zu Düsseldorf, dann zu Karlsruhe thätig († 1863), vorzüglich eine Reihe biblischer Compositionen entworfen, während der Berliner *Wilhelm Schirmer* in seinen duftigen Schilderungen des Südens der einfachen Schönheit der Linie den Zauber magischer Luftwirkungen hinzufügt. Mit eigenthümlicher Kraft wusste dagegen der frühverstorbene *Carl Blechen* zu Berlin den Ernst der nordischen Landschaft poetisch

aufzufassen, zugleich aber mit feinem Sinn die Schönheit des Südens zur Geltung zu bringen.

Was diese Meister der idealistischen Landschaft von denen des siebzehnten Jahrhunderts unterscheidet, ist die grössere Schärfe des Details, das bestimmtere Betonen der charakteristischen Mannichfaltigkeit der Naturformen. Andre Meister legen auf das letztere Moment grösseres Gewicht, ohne darum doch die poetische Stimmung des Ganzen aufzuopfern. Unter diesen steht *Carl Friedrich Lessing*, den wir schon als Geschichtsmaler erwähnten, durch Feinheit der Naturbetrachtung, durch Tiefe der Empfindung und ergreifende Wahrheit in der Schilderung des Naturlebens in erster Linie. Von bedeutender poetischer Kraft sind sodann auch die Alpenlandschaften der beiden Münchener Künstler *Christian Morgenstern* und *Heinrich Heinlein*. Unter den Düsseldorfern nimmt *Weber* mit seinen innig empfundenen Waldlandschaften, *Oswald Achenbach* mit seinen edlen italienischen Bildern eine ähnliche Stellung ein, während die Mehrzahl der übrigen, namentlich *Andreas Achenbach* und die Norweger *Gude* und *Leu* mit glänzender Meisterschaft dem Realismus huldigen. Dieser hat denn überhaupt in der weiteren Entwicklung der modernen Landschaft eine solche Menge von Kräften an sich gezogen, dass wir auf die besondere Erwähnung der einzelnen Talente hier verzichten.

Die französische Malerei, die von dem strengen Classicismus Davids ausgegangen war, erfuhr später als die deutsche jenen Rückschlag der Romantik, welcher für die Entwicklung der modernen Kunst so bedeutungsvoll werden sollte. Wenn dieselbe hier nicht zu jener gedankenvollen Tiefe führte, wie in Deutschland, so liegt der Grund davon in der grossen Verschiedenheit des französischen Charakters, den ein Hang zur äusserlichen Auffassung des Lebens, zu energischer Schilderung der Wirklichkeit auszeichnet. Den ersten mächtigen Impuls gab *Géricault* (1791 bis 1824) in seinem »Untergang der Medusa«, jetzt im Louvre, einem Werke von erschütternder Gewalt. *Jean Victor Schnez*, geb. 1787, *Carl Steuben*, 1791 in Mannheim geboren, sowie der aus Holland stammende *Ary Scheffer* sind sodann die vorzüglichsten Vertreter des romantischen Genres, in dessen Ausbildung sich der Einfluss deutscher Anschauungen, besonders deutscher Dichtung, unverkennbar geltend macht. Gewaltsamer erhob sich aber dieses neue Streben gegen den herkömmlichen Classicismus in *Eugène Delacroix*, der zugleich als glänzender Colorist dem strengen Formenstudium der antik geschulten Meister den Krieg erklärte. Während nun in der ernsten religiösen Malerei *Hippolyt Flandrin* eine grosse selbständige Bedeutung zeigt, hat die Mehrzahl der französischen Künstler sich einem energischen Realismus, einer frischen, oft kecken Schilderung der Wirklichkeit, einer kühnen und ergreifenden Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zugewandt. Ihnen allen ist mehr oder minder als Grund-

zug die Ausbildung eines lebenswahren, kräftigen und warmen Colorits gemeinsam, dessen glänzende Technik seit den letzten Decennien in fortschreitender Steigerung auch auf die deutschen Schulen zu wirken begonnen hat.

Horace Vernet mit seinen hinreissenden Schilderungen afrikanischer Kämpfe, *Paul Delaroche* mit seinen durch psychologische Feinheit und geistvolle Charakteristik ausgezeichneten historischen Bildern, *Leopold Robert* (1797—1835) in jenen zur Höhe historischer Auffassung sich aufschwingenden Schilderungen italienischen Volkslebens stehen hier in erster Linie. Als glänzende Coloristen sind vorzüglich *Robert Fleury*, *Leon Cogniet* und *Decamps Couture* zu nennen. Aus den zahlreichen Genremeistern erwähnen wir den humoristischen *François Biard* und den zierlichen *Meissonnier*. Als eleganter Bildnissmaler erfreut sich der in Baden geborne *Winterhalter* eines weitverbreiteten Rufes. In der Landschaft endlich gehören *Theodor Rousseau* und *Paul Flandrin* zu den vorzüglichsten Künstlern; die Thiermalerei wird durch *Troyon*, *Couturier*, *Rosa Bonheur* und manche Andre glänzend vertreten. — Auch die Schweiz besitzt an dem Genfer *Calame* einen Landschafter, der mit hoher Meisterschaft die grossartige Alpennatur seines Heimathlandes zu schildern weiss, in dem Baseler *Böcklen* einen durch Poesie und herrliche Farbenstimmung sich auszeichnenden idealen Schilderer südlicher Natur, und in *Rudolph Koller* in Zürich einen der begabtesten Darsteller des Thierlebens, das er in seinen mannichfachen Aeusserungen mit feiner Charakteristik und energischer Naturwahrheit vorführt.

In Belgien ist der moderne Realismus fast ausschliesslich zum Siege gelangt, und hat selbst auf die deutsche Malerei eine mächtige Wirkung ausgeübt, seitdem im Jahre 1843 *Louis Gallaits* »Abdankung Carls V.« und *E. de Biefves* »Compromiss des niederländischen Adels« in Deutschland ein unerhörtes Aufsehen erregten. In diesen Bildern trat die volle Gewalt der Wirklichkeit, die zwingende Macht eines in überzeugender Lebensfrische hingestellten geschichtlichen Moments ergreifend hervor, getragen von einer Kraft und Fülle der Charakteristik, von einer siegreichen Kühnheit und glänzenden Sicherheit des Colorits, die seit den grossen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts verloren zu sein schienen. Die moderne geschichtliche Malerei hat unläugbar durch diese Epoche machenden Bilder einen bedeutenden Impuls erhalten, wenngleich nur der eine von diesen Künstlern, Louis Gallait, in der Folge den gewonnenen Ruhm zu behaupten und weiter zu begründen vermochte. Neben diesen Meistern sind *Wappers* und *Nicaise de Keyser* als Vertreter derselben Auffassung zu nennen. Unter den niederländischen Genremalern steht *Leys* in Antwerpen, unter den Landschaftern *B. C. Koekkoek* in Kleve, unter den Thiermalern *Eugen Verboekhoven* in Brüssel in erster Reihe.

Auch **England** hat in neuerer Zeit eine glänzende Entwicklung der Malerei erfahren. Dieselbe trägt aber mehr als die irgend eines andern Landes den Charakter einer local abgeschlossenen Kunst, ohne jedoch dadurch zu einer innerlichen Uebereinstimmung zu gelangen. Die grosse geschichtliche Malerei, die monumentale Composition findet hier keine Pflege. Um so reicher werden dagegen Genre, Landschaft, Portrait und Thierstück angebaut. In der vorzüglich ausgebildeten Aquarellmalerei hat ausserdem England eine unübertreffliche Vollendung erreicht. Um aus der grossen Menge der hier thätigen künstlerischen Kräfte zur Charakteristik der Hauptrichtungen die bedeutendsten hervorzuheben, nennen wir nur den an italienischen Meisterwerken, besonders der Venezianer gebildeten *Sir Charles Eastlake*; den genialen Darsteller des englischen und schottischen Volkslebens *David Wilkie* (1785 bis 1841); den durch seine glänzenden Lichtwirkungen berühmten Landschafter *Turner* (1780 bis 1851), dessen Darstellungsweise allerdings zuletzt ins phantastisch Unmögliche ausartete, und den vielseitigen *Landseer*, der als Thiermaler durch geistreiche Beobachtung, feinste Charakteristik und unübertreffliche Lebendigkeit des Ausdrucks in der Gegenwart seines Gleichen sucht.

Dies in kurzen Zügen entworfene Bild der heutigen Kunstbewegung dürfen wir nicht schliessen, ohne eines wichtigen Zweiges der künstlerischen Produktion zu gedenken, der ein erfreuliches Zeugniss davon ablegt, dass die Theilnahme an den Werken der Kunst immer allgemeiner und allmählich Eigenthum des ganzen Volkes wird. Es sind dies die in umfassendster Weise gepflegten vervielfältigenden Künste, die eine in keiner früheren Epoche selbst nur annähernd erreichte Regsamkeit zeigen. Nicht bloss der Kupferstich und Stahlstich wird durch tüchtige Meister ausgeübt, nicht bloss hat man den lange vernachlässigten Holzschnitt wieder zu Ehren gebracht, dem wir Werke verdanken wie *Ludwig Richters*, lebensfrische, treu gemüthvolle Darstellungen des deutschen Volks- und Familienlebens und das grosse Bibelwerk von *Julius Schnorr;* sondern auch eine neue Erfindung, die Lithographie, breitet sich mit ihren mannichfachen Gattungen immer weiter aus, und endlich fügen Daguerreotypie, Photographie und Stereoskopie diesen reichen Mitteln der Vervielfältigung noch neue voll ungeahnter glänzender Erfolge hinzu.

Alles dies deutet darauf, dass ein reger Sinn, eine frische Betheiligung an künstlerischen Werken immer weitere Kreise ergreift. Je mehr

aber ein wahrhaft gesundes Gedeihen der Kunst auf ihrer Volksthümlichkeit beruht, desto mehr hat diese selbst ihre Ideale treu und rein zu hüten. Die Abwege ins Aeusserliche, Naturalistische und Leere liegen unserer heutigen Kunst, vor allem der Malerei desshalb so gefährlich nahe, weil der Zug der Zeit ein überwiegend realistischer ist. Darum muss sie ihr ewiges Erbtheil des Idealen wahren, muss treu, wahr und tief sich dem Leben hingeben, aber in den Erscheinungen desselben nicht die blendende Hülle, sondern den unvergänglichen Gehalt zu erfassen suchen. Das ist ihre Aufgabe, ihr Beruf, das die Bedingung für ihre lebendige Fortdauer.

Künstler-Verzeichniss.

A bedeutet Architekt, **B** Bildhauer, **M** Maler.

A.

B.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

U.

V.

W.

Z.

Ortsverzeichniss.

A. bedeutet Architektur, **D.** Dekorationswerke, **Sc.** Sculptur, **M.** Malerei.

A.

D.

E.

F.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

W.

X. Y. Z.



This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

UN 2